Agnes Miegel und ihre Balladen.

Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt der

Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich Wilhelms-Universität zu Breslau

von

Ludwig Böer.

Promotion: 13. Juli 1929.

Gedruckt in der Buchdruckerei Emil Hampel, Weißwasser O.-L.

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Universität Breslau.

Berichterstatter: Professor Dr. Drescher.

Rigorosum: 22. Februar 1928.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Seite

A. Aus dem Leben der Dichterin 5

B. Die Balladen: ihr Erlebnisgehalt, ihre Stoffe, ihre Form und ihre Einordnung in die deutsche Balladendichtung 10

I. Der Erlebnisgehalt 10

1. Skizzierung der geistigen Strömungen um die Jahrhundertwende . . . . . .

2. Erlebnisgehalt in der reinen Lyrik Agnes Miegels 12

3. Art der Wirkung der Erlebnisinhalte auf die Balladen als allgemeiner Gefühlsgehalt 16

4. Methodisches: Polarität im Erlebnisgehalt 17

5. Erlebnisgehalt in den Balladen der „Gedichte“ 19

a) Positive Lebenskräfte 19

b) Negative Lebenskräfte 20

c) Zusammenfassung: Anknüpfung an die Lyrik, Erlebnisumfang und -intensität 23

6. Erlebnisgehalt in den „Balladen und Liedern“ 25

7. Erlebnisgehalt in den Balladen der „Gedichte und Spiele“ . 34

8. Erhärtung des Gesamtergebnisses durch den Erlebnisgehalt einiger „Spiele“ 40

9. Gesamtergebnis 44

II. Die Stoffe 46

1. Die Quellen 46

a) der historischen Stoffe 46

b) der biblischen Stoffe 50

c) der Stoffe aus Legende, Sage und Märchen 50

d) Heimatstoffe der Gegenwart 59

2. Erlebnisgehalt als Ursache von Stoffänderung und Motivwahl 60

III. Die Form der Balladen 64

1. Die innere Form 64

a) Gefühl und Intellekt 64

b) Trauriges und Heiteres 66

c) Das Leidschaffende 66

d) Das Ertragen des Leides 69

e) Die Gefühle, die durch die Darstellung des Leides ausgelöst werden 72

f) Rhythmus der Sprache 74

g) Symbolik der Gebärden und Handlungen, der Zustände und Gegenstände 78

Seite

2. Die äußere Form 82
a) Die Sprache 82
b) Satzbau; Wortstellung und Wiederholung, Nachstellung 84
c) Beobachtung, Bilder und Vergleiche 87
d) Fremdworte, Zusammensetzungen, Neubildungen . . . 90
e) Versmaß und Versfüllung 90
f) Strophe, Reimstellung und Enjambement 94
g) Reim und Reimqualität 97
h) Zusammenfassung 101

IV. Art und Aufbau der Balladen 102
1. Die heroische Ballade und die mystische Naturballade . . 102
2. Die Stimmungsballade 104
3. Das Landschaftliche in der Ballade 106
4. Der Aufbau 108
5. Monolog, Dialog, Erzählung 110

V. Agnes Miegel und die deustche Balladendichtung 114
1. Goethe, die Romantik, Annette von Droste, Mörike, Heine, Storm, G. Keller, Geibel 114
2. Strachwitz, Fontane 119
3. Liliencron, Münchhausen, Lulu von Strauß und Torney, L. L. Schücking 121

Literatur 128

Agnes Miegel
und ihre Balladen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548206_0085

Börries v. Münchhausen wurde 1923 von Göttinger Studenten aufgefordert, einen neuen Musenalmanach herauszugeben. Bei dieser Gelegenhit machte Münchhausen die Beobachtung, daß heute keine Balladen mehr gedichtet werden. Dieses Urteil kann nur mit Einschränkung gelten. Balladen werden auch heute noch gedichtet, allerdings keine heroischen im Sinne der historischen Ballade und im Sinne Münchhausens.

Die Zeit der Heldenballade und wohl auch der naturhaft-mystischen scheint vorbei. Über die Gründe zu reden, ist hier nicht der Ort. Münchhausen selbst hat 1924 seine Balladen gesammelt und dasselbe haben Lulu von Strauß und Torney und Agnes Miegel getan, die an der Erneuerung der Balladendichtung um die Jahrhundertwende einen bedeutenden Anteil haben.

So scheint es denn gerechtfertigt, einen erstmaligen Überblick über die Balladen der ostpreußischen Dichterin Agnes Miegel zu halten, obwohl Endgültiges erst viel später wird gesagt werden können. Schon über den bisherigen Lauf ihres Lebens ist in der Literatur wenig genug zu finden. Mit herber Verschlossenheit entzog sie sich jeder literarischen Schnüffelei. So mag das Wenige, Fragmentarische, hier stehen:

A. Aus dem Leben der Dichterin.

Agnes Miegel stammt väterlicherseits aus der reformierten Gemeinde. Der Großvater Carl Miegel (1791—1868) war Sekretär und Kaufmann in Königsberg.[1] Sein Sohn, der Vater der Dichterin, Gustav Adolf Miegel (1838—1917) war Kaufmann. 1878 heiratete er eine Salzburgerin, Helene Wilhelmine Hofer (1859—1913). Am 9. März 1879 wurde Agnes Sophie Elisabeth Miegel, das einzige Kind, geboren. Ihre Jugend hat sie in ihrer Heimat verlebt; in dieser ist sie mit ihrem ganzen Wesen verankert; von ihrem Vater erbte sie die Vorliebe für Literatur und Geschichte; er gab ihr seine Lieblingsdichter: Dickens, Thakeray, die großen Russen, die Skandinavier und Mundartendichtung schon früh zu lesen. Die Mutter war eine begeisterte Goethe- und Keller-Verehrerin.

Lange Wanderungen mit dem Vater führten sie nach ihrem eigenen Zeugnis[2] spielend zur Liebe ihrer Heimat und deren Eigenart; auch ihre Heimatstadt lernte sie durch ihn genau kennen. Das Wichtigste jedoch, was die Heimat ihr zu geben hatte, war das Gut an Volksliedern, Märchen, Sagen und Balladen. Der Vater und seine Schwestern waren voll von den schönsten Geschichten; hinzu kommt, daß sie von ihrer Mutter, einer reinblütigen „Salzburgerin" vom Rittergut der litauischen Niederung, „das oberdeutsche Temperament und den stupenden Aberglauben ihrer Heimat mitbekam."[3] Und der wurde noch bestärkt durch ihre litauische Amme, die lange im Hause lebte. Auch hat sie von den Dienstmädchen, die Samländerinnen oder katholische Ermländerinnen waren, manches Lied gelernt und so altes Volksgut in sich aufgenommen. In diesen Menschen nämlich mischte sich seltsam Aberglauben mit lebensfroher Weltlichkeit und tiefer naiver Religiosität, wie es nur der Osten kennt. Der alljährliche Aufenthalt in den Ferien an der weiten Ostsee, den sie „in primitivster Einfachheit, Gastlichkeit und Ferienfreude" verbrachte und die weite Verwandtschaft, in Stadt und Land von Tilsit bis Danzig ansässig, trug dazu bei, sie fest in ihrer Heimat zu verwurzeln. In Königsberg selbst wuchs sie unter Juden, Handelsleuten und ländlichen Arbeitern auf, „— item, liebes Gottchen hatte es gut mit mir gemeint und hat mir zu allem noch beste Gesundheit, strahlende Lebensfreude und ein sehr glückliches Temperament mitgegeben."[3] Diese glückliche Anlage ließ sie auch äußeres, oft sehr schweres Dasein und später lange Krankheitsjahre tapfer überwinden.

Schon hier tritt also deutlich zu Tage, was sich später durch den nur selten unterbrochenen Aufenthalt in der Heimat immer mehr befestigte: Agnes Miegel ist ganz aus ihrer Heimat herausgewachsen. Durch die Familie wurzelt sie in ihrer Vaterstadt, durch Wanderungen und Ferienaufenthalte lernt sie Landschaft und Volkstum kennen. Vom Vater und seinen Schwestern hört sie jene besinnlichen, spukhaften und dämonischen Geschichten, die als uraltes Volksgut gelten und mit ihrem Zauberglauben der Ausdruck des Übernatürlichen sind; angefangen von der christlichen Legende bis zur Dämonie der alten Heidengötter, der Wald- und Wasserwesen. Alle Geschichten, Märchen, Sagen und Volkslieder der Heimat nimmt sie also schon als Kind in sich auf; sie wachsen sozusagen mit ihr mit. Französisches, englisch-schottisches, holländisches, niederdeutsches und wendisches Sagengut mischt sich mit dem, was ihr aus der Heimat von Tilsit bis Danzig zufliegt.

Die Dichterin erzählt selbst, wie stark die Eindrücke waren, die sie in ihren Kinderjahren von den geheimnisvollen alten Liedern und Volksmärchen empfing: „Da geht das Kind Agnes mit den Mägden des Hauses Brombeeren suchen. Jede hat ein Lieblingslied, das wir alle kennen. Und die älteste, eine stattliche, große, mit spiegelblankem schwarzem Scheitel und einem breiten Nest schwarzer Zöpfe, kann die schönsten. Sie sitzt zwischen den großen Wurzeln einer Kiefer wie in einem Sessel, und wir kauern um sie herum mit schwarzen Gesichtern, zerkratzten Armen und fleckigen Schürzen. Und hören ihr zu, wie sie singt. „Es schreit ein wilder Wassermann von den Bergen über das Tal ..." Es klingt tief und geheimnisvoll, und ich werfe mir die Schürze über den Kopf. Ich graule mich ein bißchen und werde müde und traurig wie beim Kuckucksruf. O, die arme Dorothee ..."[2]

Und doch waren es nicht diese geheimnisvollen Lieder, die in der Dichterin zum ersten Male die Ahnung ihres Berufes auslösten. Das tat die Musik. Allen Königsbergern schreibt man ja große Musikliebe zu. Auch in der Familie der Dichterin ist sie zu Hause.

Nichts verriet eine absonderliche Begabung der Dichterin. „Wenn es jemand an der Wiege nicht vorgesungen wurde, daß er unter die Dichter gehen würde, dann war ich es. Ich gab auch durch keine absonderliche Begabung zu solchen Befürchtungen Anlaß, sah aus wie ein in die Stadt verschlagenes richtiges Landkind, war es auch in allen Neigungen und fand alles andere in dieser Welt wichtiger, als den Weg zur Bücherweisheit."[4] Ein Butterladen hatte es der Kaufmannstochter angetan. „Dort Verkäuferin zu sein im blaubunten Waschkleid, mit der feuchten geriefelten Holzklatsche die fette Faßbutter aufs Pergamentpapier zu schlagen, sie abzuwiegen, dann das Papier so zu falten, daß die Firma ultramarineblau auf goldgelb prangte, — „noch etwas Schmalz, junge Frau?" — und sie dann, noch einmal in braunes Papier gehüllt, der Käuferin in den braunen Korb zu schieben, dazu das ganze Menschengewoge der Markttage draußen und im Laden zweimal in der Woche mitzuerleben, das erschien mir als das einzig erstrebenswerte Lebensziel." Da warf sie etwas anderes ganz aus der vorgezeichneten Bahn. Das war der überwältigende Eindruck der Kunst und der Persönlichkeit eines großen Sängers. Eines Tages nahmen die Eltern Agnes ins Börsenkonzert mit. Die ungewohnte Umgebung, der Saal mit den festlichen Menschen, das flutende Licht verwirrten sie so, daß Agnes die nächsten Freunde der Eltern nicht erkannte. „Und

kerzengrade vor Angst, andächtig und mit gefalteten Händen über dem knisternden Programm, das ich vor Aufregung nicht lesen konnte, saß ich da und starrte auf das Podium und den großen schwarzen Flügel." Und dann sang Raimund von zur Mühlen, dessen Gesicht Agnes Miegel seltsam geheimnisvoll, fremd, ungewöhnlich und doch vertraut erschien.

„Da versank auf einmal alles, was mir bis dahin wert und wichtig gewesen war: mein Zuhause, das Gärtchen mit meinem Beet, die abendliche Küche, Linas Lied von der schönen Gärtnersfrau; es versank für immer der blitzblanke Laden am Markt mit den Butterfässern. Unirdisch klar, unirdisch lieblich mit einer Süße, die nicht mehr von dieser Welt war, mit einer Kühle, die wie der Tod frieren ließ, sang die Stimme durch den stillen Saal. Aus Tiefen, von denen ich nichts gewußt, stieg es wie ein dunkler Strom und kam und überflutete alles um mich her und schwemmte den Alltag weg und löschte das satte und vergnügliche Behagen meines Kinderlebens aus wie ein Lichtchen und wirbelte mich davon. Wohin? ja hier war kein Ziel zu sehen. Aber ich fühlte und wußte: die Stimme rief, und ich mußte ihr folgen. Alles war fort, und nur sie blieb und würde immer da sein. Von diesem Abend an durch ein langes Leben ging ich der Stimme nach, die mich gerufen hatte, den beschwerlichen, einsamen und dunklen Weg, der fortführt von dem warmen Herdbehagen, den Weg zur Kunst."

Das einfache, breit-behagliche Leben der Königsberger Kaufmannsfamilien, die den Sommer in den bescheidenen Stranddörfern verbrachten, verließ sie nach der Schulzeit, um nach Weimar zu gehen; dort war eine Pension, die von Ostdeutschen viel besucht wurde. Nach zwei Jahren schloß sich daran ein Kochkursus und einer in Krankenpflege an.

Reisen ins Hochgebirge und Lehr- und Wanderjahre in Paris und England vertiefen die Selbstbildung. Besonders in Erinnerung blieben der Dichterin Frühlingstage in Westengland und das Heim der deutschen Lehrerinnen, das Helene Adelmann gegründet hatte. Dann kamen einige Jahre Aufenthalt in Berlin. Doch das Heimweh ließ sie nicht los.

Zurückgekehrt lebte sie mit den Eltern zusammen, deren Beistand sie in jahrelanger Krankheit war. Darüber mußte der Wunsch, ein Examen als Sprachlehrerin zu machen, zurücktreten. Bis 1927 war Agnes Miegel an der Redaktion einer Königsberger Zeitung tätig.

Ihr literarisches Leben begann in Berlin. Um die Jahrhundertwende lernte sie hier durch die Vermittlung Carl Busses, an den sie ihre ersten Verse gesandt hatte, Börries

von Münchhausen kennen. Die balladenartigen Stimmungsgedichte zogen Münchhausen an; er erkannte Agnes Miegels Bedeutung und nahm ihre Gedichte und Balladen in die Göttinger Musenalmanache auf. Zu jener Göttinger „Akademie", die Münchhausen in seinem Lebensrückblick[5] geschildert hat, hat Agnes Miegel jedoch nicht gehört. Zu den Beiträgern gehörte auch Lulu von Strauß und Torney, mit der Agnes Miegel später auf Reisen ihre ganz unliterarische, menschliche Freundschaft schloß.

Die Balladen.

I. Erlebnisgehalt im Werke der Dichterin.

1. Die geistigen Strömungen um die Jahrhundertwende.

Wenn im Folgenden von Erlebnisgehalt die Rede ist, so wird man sich leicht all der Tatsachen erinnern, die in der Literaturgeschichte und in der Literaturwissenschaft wie in der Dichtung dem Erlebnis und seiner Bedeutung wieder zu seinem Rechte verholfen haben.

Am Ende des vorigen Jahrhunderts waren ja noch jene Kräfte des konsequenten Naturalismus am Werke, die mit der exakten Nachahmung der Wirklichkeit gerade das zu zerstören im Begriffe waren, was einzig innere Aussprache rechtfertigt: das Erlebnis.

Und das erstreckte sich auch auf jene Gattung der Dichtung, die davon hätte am wenigsten getroffen werden sollen, auf die Lyrik, die doch das Erlebnis am unmittelbarsten zum Ausdruck bringt.[6] Es sei hier an Arno Holzens „Revolution der Lyrik" erinnert. Wenn auch später Holz zu der Erkenntnis kam, daß die „verkündete Revolution der Lyrik ein naiver Irrtum und nur ein unzulänglicher, in den Mitteln fehlgreifender Versuch gewesen sei",[7] so blieb doch die Wirkung auf die Dichter seiner und der nachfolgenden Generation nicht aus.

In der Abschreibung der Wirklichkeit und dem damit gegebenen Verzicht auf die Durchbildung eines sinnenhaft Gefaßten vom Geistigen, besser gesagt: vom konkreten Menschen her, war die naturalistische Bewegung nur ein Erbe des Rationalismus, „die letzte Steigerung und Auswirkung der Aufklärung."[8]

Aber gerade in dieser Abschreibung der Wirklichkeit lag das Neue verborgen. Die Abschreibung wurde zur Zustandsschilderung, und in dieser gerade lag das Geheimnis der Um-

kehr des Naturalismus. Von der Abbildung äußerer Vorgänge und Erscheinungen durch die Sprache ging man über zur Stimmungsmalerei; beschriebenes äußeres Sein wurde zum Ausdruck eines Inneren: Impression. Als Vertreter dieser Art sei Liliencron genannt. Gerade bei ihm verbindet sich in eigenartiger Weise naturalistisches Lebensgefühl mit impressionistischer, stets wechselnder, immer neu beeindruckter Stimmung. Als Gustav Falke[9] von einem mehrstündigen Spaziergang mit Liliencron nach Hause kam, gesteht er, Liliencron sei so von einem aufs andere gesprungen, daß er einen wirren Haufen von Eindrücken und Stimmungen empfangen habe, ohne etwas Rechtes in der Hand zu halten.

Neben dem Impressionismus wirkt auf das Lebensgefühl der Zeit um die Jahrhundertwende noch eine zweite Richtung: die Neuromantik. Hier geht es wieder um den geheimnisvollen Sinn der Welt; verbunden mit jener Sucht nach dem Rätselhaften und Grauenvollen, nach dem Irrationalen von Traum und Tod, nach dem Mystischen und Dämonischen. Hier sei der junge Hofmannsthal[10] genannt, um anzudeuten, was gemeint ist.

Naturalistisch-impressionistische Kunst ist ebenso wie die Neuromantik im Subjektiven verankert. Für die Ballade bedeutet das, daß die Personen des Dichtwerks mit dem Eigenleben des Dichters ausgestattet werden, während die Durchführung des Geschehens, der Handlung, zurücktritt. Für das Subjektive in der Ballade hat Hans Benzmann[11] eine Linie gezogen von der Romantik über Annette von Droste-Hülshoff, Keller, Hebbel, Heine, Platen, C. F. Meyer zu dem Kreis um Münchhausen.

Nicht unerwähnt bleiben darf, daß seit der Romantik ein wachsender Nationalstolz sich bemerkbar macht, neu entzündet durch den Krieg von 1870/71. Eng damit verbunden ist das neuerwachende Heimatgefühl, ein tiefes Bewußtwerden der natürlichen Kräfte der Scholle, der Eigenart der Landschaft. Liliencron blieb immer der Norddeutsche, und selbst der Abseiter Karl Spitteler ist nicht ohne seine Heimat, die Schweiz, zu denken. Gerade diesem neuen Heimat- und Stammesbewußtsein fühlte sich der Kreis um Münchhausen tief verpflichtet.

Mit diesem kurzen Hinweis auf die verschiedenen Richtungen und geistigen Strömungen am Ende des 19. Jahrhunderts soll nur angedeutet werden, welche Kräfte auch auf Agnes Miegels Lebensgefühl gewirkt haben. Eine eingehende Darlegung der Zusammenhänge ist dem Schlußkapitel vorbehalten. Agnes Miegel hat schon bei Beginn ihres Schaffens durch jenen Göttinger Kreis im literarischen Leben gestanden, so daß die

skizzierten Strömungen am Ende des 19. Jahrhunderts nicht ohne Wirkung auf sie bleiben konnten.

Und da die Person des Dichters am eindringlichsten und leichtesten faßbar in der Lyrik sich darstellt, soll mit der Darlegung des Erlebnisgehaltes in dieser begonnen werden. Vom Erlebnis her, „dem Ausgangspunkt des poetischen Schaffens", wie es Dilthey[12] genannt hat, sollen dann die Balladen betrachtet werden. Nun hat Dilthey[13] mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, daß durch das Nachschaffen des Erlebnisses sich eine Wandlung in der Richtung vollziehe, daß im Kunstwerk eine Eigenschaft des Lebens hervorgehoben werde, die nicht so erlebt wurde. Im Nacherleben treten Gefühlswerte und neue Lebenserfahrungen hinzu, die das Erlebnis in einem anderen Licht zeigen. Das ursprüngliche Erlebnis werde sozusagen typisiert und erst dadurch zur Bedeutsamkeit erhoben; der allgemeine Gefühlsgehalt werde stärker herausgestellt.

Um diese Herausstellung der „Bildungs -und Urerlebnisse", um mit Gundolf[14] zu sprechen, handelt es sich hier; um den Erlebnisgehalt, den allgemeinen Gefühls- und Wertgehalt. Unberücksichtigt bleibt die Frage, welches tatsächliche Erlebnis der Lyrik zugrunde liegt. Es wird die Frage aufgeworfen, ob es wirklich so ist, wie neuere Kritiker immer wieder betonen, daß die Ballade der Agnes Miegel „unter keiner Bedingung von ihrer Lyrik getrennt betrachtet werden kann."[15]

Ob in den drei Bändchen,[16] die der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegt sind, Umstellungen von Gedichten, Balladen stattgefunden haben, ob früh gedichtete Balladen später erst aufgenommen wurden usw., kann heute noch nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Im allgemeinen geben dafür die Göttinger Musenalmanache von 1901 und 1905 einen zeitlichen Anhalt. Auch sind mir die inneren Kriterien, die psychologisch notwendige Entwicklung innerhalb des Erlebnisses, ein Zeichen gewesen, daß solche Umstellungen nur selten stattgefunden haben können.

2. Erlebnisgehalt in der reinen Lyrik.

a) Zuerst mag hier vom Spüren des Rhythmus der Natur, wie er sich in den Jahreszeiten auswirkt, die Rede sein, obwohl es nicht das stärkste Erlebnis ist, das durch die Gedichte der Agnes Miegel geht. — Ein Leben mit der Natur läßt alle die Kräfte wach werden, die naturhaft bedingt sind; so spürt die Dichterin den Rhythmus der Jahreszeiten ebenso wie den des Tages und der Nacht.

Der Frühling weckt die wilde Sehnsucht nach neuen Erlebnissen, nach der weiten Welt; („das war ein Frühling" Gd. 6); in ihn läßt sie sich beglückt versinken (Gd. 10), er läßt mit der Amsel zärtlichem Singen lockende Erinnerungen aufsteigen (Bl. 66). Die Froheit des Festes „Pfingsten" (Gd. 7) ist ihr so bekannt, wie die erwachende Sehnsucht am „Frühlingsabend" (Gd. 55). Immer dort fühlt sie sich von der Sehnsucht getrieben, wo die Natur gleichsam vorwärtsdrängende Perioden[17] hat, im Frühling und im „Spätsommer" (Gd. 32). Die ruhenden Tage im „September" (Gd. 33), wo die Natur sich bereitend eine Weile still zu stehen scheint, wie die Stürme des Oktobers (Gd. 34 und Gd. 47) und die stillen „Johanni"-Nächte (Gd. 26) sind ihr vertraut. Naturgedichte wie „September" und „Oktober" (Gd. 34) sind die ältesten der Dichterin.

Nicht weniger vertraut ist ihr die Ruhe des Mittags (Gd. 46), die fast an den Tod denken läßt; das feierliche Licht des „Spätnachmittags" (Gd. 14); der „Abend" (Gd. 36), der letzte Erinnerungen weckt; und die unruhigen „hellen Nächte" des Frühlings (Gd. 56 und Gd. 11). Nächte sind Zeiten der Einsamkeit, (Bl. 75) und die wechselnden Phasen des Mondes verkünden Glück und Trauer (Bl. 78).

Wer mit der Natur lebt, spürt auch stark das unerklärliche Drängen und Wirken des Blutes und die Abhängigkeit von den Vorfahren (Gs. 1).

b) Agnes Miegel hat zu ihrer ostpreußischen Heimat ein besonders inniges Verhältnis; mit Wald und Park und See (Gs. 2) ist sie vertraut; sie fühlt sich wie ein Teil ihrer sandigen Heimat:

> Ich aber lag geborgen an dem Hang
> Der weißen Düne. In den Sand gekrallt
> So wie ein Kätzchen liegt im warmen Schoß.
> Und wohlig, blinzelnd und gedankenlos
> Spürt ich, sie wacht: heilig, vertraut, uralt.

Ähnliches drückt „Ich" (Gs. 53) aus; Brandung und Sturm, Düne und Kiefernwälder sind die Kennzeichen ihrer „einsamen Heimat", mit der sie verquickt ist wie „ein Tier, das sich im Dickicht birgt." Im Traum noch sucht sie nach einem stillen Walde (Gd. 5). So verbinden sich bei ihr Natur und Liebessehnsucht (Gd. 2 und Gd. 6); „das weiße Heidekraut" (Gd. 40) wird zum Symbol der Liebe; der Flieder (Bl. 68) weckt mit seinem Duft einsame, stumme und verstohlene Liebe, die weinen macht; der Anblick des flammenden „Abendsterns" (Gs. 6) läßt das Blut schäumen. Agnes Miegel hegt besondere

Vorliebe für Blumen. Sie kennt sie und nennt sie mit ihren fremden Namen (Gd. 14 und Gd. 47).

c) Ein großes und nachhaltiges Erlebnis, das die Lyrik durchzieht, ist das Werden, Blühen und Vergehen einer Liebe.

Wilde Sehnsucht (Gd. 6) und Verlangen nach Liebe (Gd. 8) lassen schon das junge Mädchen Worte finden. Und als die Liebe dann wirklich kommt, kennt ihre Leidenschaft fast keine Grenzen mehr. Verpaßte Stunden werden bedauert (Gd. 9). „Studentenliebe" (Gd. 15) und Wanderungen mit dem Geliebten (Gd. 18) lassen das heiße „Mädchengebet" (Gd. 17) entstehen, der Liebste möge eher sterben als eine Andere freien. Lachend würde sie ihm in den Tod folgen, wenn sie nur ihn und seine Augen wiedersehen könnte (Gd. 19); seine Hände halten ihr Geschick (Gd. 21). Unruhig und trostlos ist sie ohne ihn (Gd. 22), und müde wie ein Kind schmiegt sich ihre Seele an seine (Gd. 23); ihre Heimat ist sein Herz (Gd. 25).

Immer stärker aber wird die Befürchtung dessen, was schon das heiße Mädchengebet verborgen ausgesprochen hatte: der Geliebte freit eine andere. „Die rote Rose Leidenschaft" hat ihre spitzen Dornen gewiesen (Gd. 28) und seine Entschuldigung: „Ich hab kein Recht, in dein Leben einzugreifen", weist sie zurück (Gd. 29). Gerade das sei sein Götterrecht, ihr Leben zu bestimmen. Auf Knieen aber noch dankt sie ihm, daß er genommen, was sie geben konnte (Gd. 31); jetzt bleibt ihr nur noch übrig, vor dem siebenten Tore des Lebens sich selbst zu geben wie Ischtar, die Göttin (Gd. 58). Das Leid weckt Gedanken an den Tod (Gd. 37).

Kaum ist der Liebste geschieden, da klopft die Sehnsucht an, sie sehnt sich zurück nach der lieben Lüge: ich liebe Dich (Gd. 39). Das weiße Heidekraut, das ihr Brautschaft weissagt, wird zertreten (Gd. 40). Nur im Traum findet sie Zugang zu ihm (Gd. 41), die Liebeswunde aber brennt wie vom Speer getroffen (Gd. 42). Doch dauert die Zeit auch noch so lang, sie gibt die Hoffnung nicht auf (Gd. 43). Manchmal wird die verratene Liebe zu leidenschaftlichem Wunsche und Verwünschung (Gd. 44). In schlaflosen Nächten denkt sie des Wanderers, der an ihr vorüberzog (Gd. 49). Er war das Schönste, was das Leben ihr gebracht. Der Wunsch nach Leben, nach Ruhe, nach Häuslichkeit und nach einem Kinde, das ihre Züge trägt (Gd. 51), der Ruf des ungeborenen Lebens in ihr (Gd. 60) gaben ihrer Frauensehnsucht Ausdruck. Jeder Frühlingstag weckt erneut den Wunsch: blüh auf, verdorrtes Glück! (Gd. 55). Sie hat das Leben gesehen, aber so anders war es, als sie gedacht (Gd. 64).

Doch am Anfang wie am Ende steht das Bekenntnis: dein war ich, wie ich es heute bin (Gd. 66).

Das Erlebnis läßt sich weiter verfolgen durch die 1907 erschienenen „Balladen und Lieder".

Die Erinnerung schweigt nicht. Jeder Gassenhauer weckt sie vom Schlaf (Bl. 83). Immer wenn der Sommer kehrt (Bl. 63) und Johanni naht (Bl. 65), wird sie an ihre Liebe gemahnt, ja jeder Neumond erinnert sie an den jähen Wechsel des Glückes (Bl. 78). Aber Enttäuschung macht einsam (Bl. 68), und „leise Trauer" durchzieht das Leben der Einsamen (Bl. 83). Grübelnd durchgeht sie das Erlebnis, forschend, was so „geheimnisvoll und tief verborgen" hinter seiner Schönheit gestanden habe (Bl. 69). — Das ganze Erlebnis wird ihr rätselhaft; Grübeln folgt ihr wie ein schleichendes Tier. Doch alles ist, als ob es nur ein Traum gewesen wäre (Bl. 77).

Aber dieses Grübeln bekommt etwas Quälendes. Die Nächte sind voll „lautlosem Weh" und sie kommt sich „einsamer als Penelope" vor, die aus immer erneuter Qual nach dem geliebten Odysseus ruft (Bl. 75). Beim schrillen Tanz der Geigen steht sie der Freude fern; es ist, als ob ihr müdes und bleiches Gesicht alle Lust verjage (Bl. 80). Schwermütig betrachtet sie das graue Haus, durch das die Lust des Lebens gegangen ist (Bl. 86), und ihr einziger Wunsch kann nur sein: Ruhe (Bl. 87) und Erlösung. Die aber gibt letztlich nur der Tod. Zwar graust ihr anfangs vor ihm (Bl. 80), aber sie ahnt ihn schon (Bl. 81). Wie für Tote liegt das Leben hinter ihr (Bl. 87), das sie von sich stieß. Denn in ihr lebt nur ein Verlangen, befreit zu werden von „Glück und Grausen"; nie wieder weckt der Ruf des Lebens die in Dämmerung träumenden Götter (Bl. 55).

Aber immer wieder taucht das Erlebte auf. Die 1921 erschienenen „Gedichte und Spiele" bezeugen es. Aber das Erlebnis wandelt sich. Die Zeit kann zwar ändern, verwischen, aber nicht aufheben, ja nicht einmal den Kern des Erlebnisses angreifen. Im Gegenteil, es vertieft sich nach einer besonderen Richtung: der Treue. Bebend vor Glück denkt sie noch des Geliebten, wenn auch die Rätselfrage bleibt, ob es ihm nur Spiel war oder mehr (Gs. 3). Doch es ist eine Frage, die sich müde gequält hat. Das Herz „klingt wie ein zersprungenes Glas" (Gs. 6). Doch für „einsame Leben, die immer im Schatten standen" (Gs. 9), gibt es nur den Ruf nach dem „süßen Erlöser Tod" (Gs. 58).

Einzig allein die Heimat ist ihr geblieben; in ihr fühlt sie sich geborgen, und ihr vertraut sie sich an (Gs. 2). Ihr eigentliches Wesen, so sagt sie, liegt verborgen wie ein Tier im

Dickicht, wenn sie auch mitten auf dem Markt mit den Freundinnen plaudert und scherzt (Gs. 53). Die Heimat ist das Mütterchen, zu dem sie letzte Zuflucht nimmt (Gs. 34); in das Heimatland hinaus singt sie ihr bitteres Geschick (Gs. 53).

3. Art der Wirkung der Erlebnisinhalte auf die Balladen als allgemeiner Gefühlsgehalt.

Die geschilderten Erlebnisinhalte: Natur- und Erdverbundenheit, Heimatliebe, Vertrautheit mit dem Rhythmus in der Natur in den Jahres- und Tagesschwingungen, Liebeserlebnisse — stehen nicht etwa isoliert nebeneinander, sondern sind konkret miteinander verknüpft; sie sind aufeinander bezogen, durchdringen, hemmen oder fördern sich gegenseitig. Davon wird noch die Rede sein.

Diese Erlebnisinhalte, die sich an der Lyrik am leichtesten herausstellen lassen, sind als allgemeiner Gefühlsgehalt auch in den Balladen vorhanden und wirksam. Gewiß werden und können die Balladen nicht unmittelbare Aussprache sein, wie die Lyrik; dagegen steht allein schon die Tatsache, daß in der Ballade der Dichter durch das Medium Dritter spricht. Aber es kommt auf den Grad an, wie weit die Personen der Balladen Träger einer unmittelbaren Aussprache sind.

Zunächst, so wird man sagen dürfen, wird auf jedes Werk die allgemeine, gerade einem bestimmten Dichter eigene Gefühlshaltung übertragen. Jenes große Gesamterlebnis, dessen ins Geistige erhobene Resultat die Weltanschauung bildet, gibt jeder Schöpfung ihr eigentliches Gepräge und schafft die Unterschiede, die eben ein Gedicht z.B. gerade zu einem Goetheschen machen. Diese Gefühlshaltung, diese Dauerstimmung, diese seelische Atmosphäre, die aus dem Erlebnis erwächst, wird auch in der Ballade wiederzuerkennen sein; ganz abgesehen von den Fällen, wo der Dichter die Personen der Balladen geradezu zu Trägern lyrischer Aussprache macht.

Nun erfährt aber dieser allgemeine Gefühlsgehalt eine Wandlung durch erneute Erlebnisse, die bald jene bald diese Seite des ursprünglichen Erlebnisses betonen d.h. schwächen oder stärken. Oder es treten neue Erlebnisinhalte dazu. Weiterhin wirkt die jeweilige Lebensreife, der augenblickliche Seelenzustand, die Stärke des neu hinzutretenden Erlebnisses und so fort, was jedesmal wiederum das Ursprüngliche wandelt. Schließlich kommt hinzu, daß dem Dichter das Erlebnis zu einer Quelle von Nachdenken über die inneren Zusammenhänge des Lebens, über Schicksal, Tod, kurz über die letzten Fragen

des Lebens wird. Es bildet sich in ihm das, was Ermatinger Gedankenerlebnis oder Idee[18] genannt hat, die jedoch mehr in verstandesklarer Weise, wie etwa in Hebbels Balladen, oder mehr in einer allgemeinen Gemütshaltung, wie etwa in Goethes Balladen, sich auswirkt.

Diesem Erlebnisgehalt in den Balladen zunächst nachzuspüren, ist Aufgabe der folgenden Betrachtung. Dabei wird man sich zu fragen haben, was denn gewonnen ist, wenn es gelingt nachzuweisen, daß jener Erlebnisgehalt der Lyrik, der mit: leidenschaftliche Liebe — freudiges Lebensbewußtsein — rätselhafte Trennung — Erinnerung und Sehnsucht — Entsagen, Einsamkeit, Treue — qualvolles Sichverzehren — Sündhaftigkeit, Reue — Grübeln — Geborgenheit in der Heimat umschrieben wurde, auch in den Balladen wiederkehrt. Zweierlei: einmal wäre damit gezeigt, daß durch das Dichtwerk der Agnes Miegel eine durchlaufende Linie geht, und damit würde sich die Kontinuierlichkeit, Einheit und Geschlossenheit des Lebens auch im Dichtwerk widerspiegeln. Vor allem aber wäre damit der Kern dargelegt, aus dem heraus das Schaffen der Dichterin wurde. Denn von dem einheitlichen Erlebnisgehalt her ist es erst möglich zu erklären, warum die Dichterin gerade diese Stoffe und warum sie gerade diese Form gewählt hat.

4. Methodisches. Polarität im Erlebnisgehalt.

Vor dieser Darlegung jedoch ist noch eine methodische Erörterung nötig.

Wir wissen — und diese Erkenntnis ist in der neueren Philosophie[19] wieder stark geworden — daß das Leben, genauer: das Menschlich-Lebendige sich in Gegensätzen erfährt. So ist z.B. immer wieder versucht worden, Goethe vom „Faust" her als „Typus seelischer Polarität"[20] zu erfassen. Und was für die Einzelperson versucht wird, gilt auch für ganze Kulturperioden; hierher gehört der Gegensatz von: Renaissance-Barock, griechisch-gotisch, klassisch-romantisch; ferner all die dualistischen kulturphilosophischen Deutungen, die in neuerer Zeit von Schiller ausgehend (naiv und sentimentalisch) zu Nietzsche (apollinisch-dionysisch) und der Neuromantik führen (naturalistisch-idealistisch).[21] Oder Volks- und Rassengegensätze, etwa Germanisch-Romanisch.

Einen tiefeindringenden Versuch, dieses Gegensatzproblem, das bisher nur in Form von solchen Gegenüberstellungen als Tatsache gewertet wurde, wissenschaftlich zu klären, hat

Romano Guardini[22] unternommen. Er weist eine Reihe von Grundgegensätzen des Menschlich-Lebendigen auf, die einander bedingend und kreuzend jedes Konkrete durchfluten.

Nun kann es sich im Vorliegenden nicht darum handeln, diese Grundgegensätze oder „Kategorien" in den Balladen nachzuweisen. Sondern die Tatsache des Gegensatzes überhaupt wird für den Erlebnisgehalt, richtiger: für seine einzelnen Inhalte nutzbar gemacht. Um ein Beispiel zu nennen: jauchzende Lebenssteigerung erfährt, daß es eine Grenze gibt, die nicht ohne Schaden für das seelische Leben überschritten werden darf; sie neigt daher notwendig nach dem Gegenpol: der Entsagung und dem Verzicht. Oder umgekehrt: wenn qualvolles Sichverzehren nicht zur Selbstzerstörung führen soll, muß es nach seiner Gegensatzseite, seinem Gegenpol, orientiert werden: der Lebensbejahung.

Das ist der Sinn der weiter unten gegenübergestellten Erlebnisreihen. Jeder der genannten Erlebnisinhalte ist gegensätzlich geordnet und weist notwendig nach seinem Gegenpol. So ist z.B. in „Lebenslust" immer auch ein Rest von „Lebensunlust" enthalten. Reiner Vollzug einer der beiden Inhalte ist im Lebendigen unmöglich und würde jedes Konkrete zerstören.[23]

Dazu kommt noch, daß der Erlebnisgehalt eine Wandlung erfährt, d.h., um bei dem Beispiel zu bleiben, nach der Seite des „Lebenbejahenden oder Lebenverneinenden" vertieft wird. Dieser Wandlung, oder um mich bildlich auszudrücken, diesem Auf und Ab der Erlebniswelle nachzugehen, ist die weitere Aufgabe der Untersuchung. Denn das Leben ist auch wesentlich Entwicklung, nicht nur Statik, sondern auch Dynamik. Dabei kann jedoch schon vorweggenommen werden — und das folgert aus dem Gedanken der Entwicklung — daß der ursprüngliche Erlebnisgehalt wohl eine Wandlung im „Strom" (Bergson) des Erlebnisses erfährt, aber durch das Hindurchströmen in seinem Kern nicht zerstört wird. Auch hier spricht sich die Tatsache des Gegensatzes aus: Wandel — und doch fester Kern.

Der Gang der Untersuchung ist daher folgender:

Es wird zunächst gefragt, ob der in der Lyrik angedeutete Erlebnisgehalt in den Balladen wiederkehrt und in welcher Weise.

Weiterhin, wie die einzelnen Erlebnisinhalte zu einander stehen und welche Wandlung der Gesamtgehalt des ursprünglichen Erlebnisses erfährt.

5. Erlebnisgehalt in den Balladen der „Gedichte".

Die Balladen oder balladenähnlichen Gedichte des ersten Bändchens sind so sehr von lyrischer Art der inneren Aussprache erfaßt, daß es nicht schwer fällt, den durch die Lyrik aufgenommenen Faden des Erlebnisgehaltes weiter zu verfolgen.

a) Positive Lebenskräfte.

In den Balladen der „Gedichte" ist das gesteigerte Lebensbewußtsein und alles was aus ihm quillt: Lachen, Tanzen, Selbstbewußtsein vorherrschend.

Im „Herzog Samo" bekennen sich die Kinder freudig zum Leben; eins sucht das andere zu übertreffen, wie sehr es das Leben liebe. Stolz und Würde stehen im Bunde mit hohem Lebensbewußtsein. — Von großer Lebenskraft und stolzem Mut zeugt ebenfalls das Wort Henning Schindekopf's: „Oeck sülvst!" —

Die Steigerung dieses Selbstgefühls liegt wohl auch dem „Schwert" zugrunde; hier ist das Bewußtsein des „Ich selbst" so stark, daß es dem eigenen Bruder keinen Raum läßt.

Eine Verherrlichung des Lebens sind die meisten balladenähnlichen Gedichte des ersten Bändchens:

Noch als ihm das Blut aus sieben klaffenden Wunden fließt, jauchzt „König Manfred":

> Licht, was bist du mir süß,
> Leben, was bin ich dir gut!

Wo junges Leben hinsinken muß, wie in den „Staufen", wird Traurigkeit ausgelöst. Voll drängender Lebenslust ist auch „Mary Stuart":

> Das war ein lustiges Leben
> Im Königsschloß der Touraine,
> Auf weißen Marmorstufen
> Ein ewiges Kommen und Gehn.

Nicht weniger voll Leben ist die Gestalt der schönen „Marie":

> Alle Vögel sangen lauter,
> Wo die schöne Marie erschien.

Und sie selbst sagt von sich:

Zwanzig Sommer habe ich durchlacht,
Habe an Tanzen und Jagen gedacht . . .
— — — — — — — — —
Mein Schritt der tanzt, mein Schritt der klingt,
Mein Schritt von Jugend und Schönheit singt.

Vereint mit diesem starken Selbstgefühl und dieser drängenden Lebenslust geht eine packende Sehnsucht nach Liebe. Marie verzehrt sich in Sehnsucht nach König Jakob. Sehnsucht nach Liebe ist ja ein ständiger Antrieb für das Lebensgefühl:

In meinen Adern das Königsblut
Schreit nach dir in Sehnen und Glut.

Die unfreiwillig ins Kloster gesperrte „Madeleine Bothwell" hat auch an dieser Stätte des Friedens nicht vergessen:

Das Stuartsehnen nach Macht und Schuld,
Nach Pracht und Liedern und Liebeshuld. —

Es ist kein Zufall, daß so oft von Tanzen und Lachen die Rede ist, denn beide bedeuten höchste Steigerung des freudigen Lebensgefühls. — Die Lebenslust der „Margarete von Valois" findet im Tanz ihre Erlösung und Erfüllung:

Dies ist der Hof, da Freude lebt!
Denn Tanzen ist die höchste Lust
Der Königstochter Margaret,
Der lustigsten der Valois.

Ähnlich wie Margarete von Valois erlöst sich das Mädchen im „Tanz" selbst und hebt in „Seligkeit und Sehnsucht" ihre Arme nach oben. Von starkem Selbstbewußtsein und überlegenem Selbstgefühl spricht auch die Drohung, die „die Kinder der Kleopatra" Cäsar zurufen.

b) Negative Lebenskräfte.

Wenn aber gesteigertes Lebensgefühl und dessen letzte Höhe: die Liebe der eine Pol ist, nach dem das Leben hinschwingt, so ist Verzicht und Entsagen der andere Pol.[24] Zwischen beiden schwingt das Leben: Liebe und Tod. Die Sehnsucht nach Erfüllung des höchsten Lebensgefühls und die

Furcht vor der grausamen Zerstörung halten einander die Wage. Wer sich dem einen anvertraut, hat das andere zu fürchten, und wer sich aus Furcht nicht emporzujauchzen vermag, dem wird keine Erfüllung und ihm bleibt die Süßigkeit des Lebens versagt. Bei Agnes Miegel überwiegt bald die eine bald die andere Seite. Immer sind sie beide da, wenn auch die eine oft bis auf eine dunkle Ahnung zurücktritt.

Im „Herzog Samo" schlägt das freudige Bekenntnis der Kinder zum Leben um, als der Vater den Giftkelch trinkt; die Kinder schämen sich; haben sie das Leben geliebt, so soll der Vater sie doch nicht zu gering achten, „seinen stolzen Spuren nachzufolgen." Das gesteigerte Lebensbewußtsein schlägt somit in Todestrotz[25] um. — In „Marie" klingt das Entsagen nur als leiser Zweifel an: wird sie ihn sehen? Wird er kommen? Wird ihr Erfüllung werden?

Stuart — wann werd' ich dein Segel sehen? (Gd. 95)

Auch in „Margarete von Valois" fehlt nicht eine leise Ahnung des Verlustes, des Todes. Wird der Spukgeist des Hauses, „im Leichenlaken, todesfahl", nicht den Übermut rächen? — Und das Mädchen, das den „Elfkönig" gesehen hat, ruft mit bitteren Tränen vergeblich dem Entschwundenen nach. — „Abisag von Sunem" muß mitten in der Erfüllung noch ihr Glück entbehren. Nirgends stehen so eng Erfüllung und Verlust nebeneinander. Abisag sieht sich an einen Greis gefesselt, obwohl ihr Blut dem jungen rothaarigen Adonai entgegenjauchzt. Sie muß entsagen, obwohl gerade ihre Jugend ihr ein Anrecht auf Leben zu geben scheint.

Wie Symbole des Gegensatzes, Lebenslust und Entsagung, wirken Aphrodite und Christus: der, der entsagt hat, der „hagere Mann im härenen Mantel", segnet mit bleicher Hand die Schönheit der Aphrodite, die den Liedern der Liebe und den trunkenen Düften der Nacht folgt. Hier wird Christus für die Entsagung, die Askese, in Anspruch genommen, die der höchsten Lebenssteigerung, der Liebe, fremd gegenübersteht. Aber durch die segnende Gebärde des bleichen Mannes wird versucht, das Unversöhnliche zu versöhnen. Alles, was an polaren Gegensätzen schon in der Lyrik sichtbar wurde, versucht Agnes Miegel in dieses Bild: Christus-Aphrodite zu fassen.

Ähnlich stehen sich in „Peter Harden" Vater und Tochter gegenüber: Peter Harden, der in vierzigjähriger entsagungsvoller Arbeit Gold und Schätze erraffte und die Tochter, die ihr Leben genießt, bis sie zur Dirne herabsinkt. In diese Ballade

mischt sich das Gefühl der Schuld, die aus dem sinnlosen Geniessen kommt. Am deutlichsten ist das Schuldgefühl spürbar bei der biblischen Gestalt der „Magdalena". Zwei Leben stehen sich in einem Menschen gegenüber: das vergangene des Reichtums und der Üppigkeit und das gegenwärtige der harten Buße. Diese Gegenüberstellung: Vergangenheit—Gegenwart wird uns noch beschäftigen.

Nicht immer trifft die Strafe der freiwilligen oder unfreiwilligen Entsagung Schuldbeladene. Meist läßt Agnes Miegel die Frage der Schuld offen. So in „Agnes Bernauerin", die eine Krone zu fassen glaubte, welche ihr Glück verhieß; aber als sie sie hob, wars ein Sterbekranz von welkenden Rosmarinen. Hier wie in den anderen Frauenballaden steht unverschuldetes Leid und Verzichtenmüssen auf „Liebe und Freude" nebeneinander. Es wirkt sich hier aus, was Agnes Miegel als das Zeichen ihrer Zeit empfunden hat: „Entbehren sollst du, sollst entbehren."[26]

Tragische Frauengestalten, wie Griseldis, Anna Bullen und „die Abtrünnige" sind ganz von diesem Erlebnis durchdrungen: Griseldis wird von dem Gatten verstoßen, als seine Liebe erlischt. Stumm und ergeben schreitet sie in die sternenklare Nacht hinaus. — Anna Bullen, die höchstes Glück genoß, wird von ihrer eigenen Sippe dem Block überliefert. — Die Abtrünnige zerschlägt nach dem Genuß ihres Lebens in wilder Reue ihre Brust.

Überall steht hier Liebe und Leid, Liebe und Tod, nebeneinander: während Peter Hardens Tochter im Hause buhlt, fliegt der Feuerbrand aufs Dach; und mögen auch Mary Stuarts Lippen noch so sehr brennen, „es geht in den bitteren Tod".

Nur selten finden sich Töne der Erlösung von dem Rausch des Blutes und der gesteigerten Lebensgier wie in „Santa Cäcilia", die den zu ihr empordringenden „Lebensschrei aus Liebe, Haß und Quälen" lächelnd im Orgelspiel bezähmt; selten eine solche Ausgeglichenheit seelischer Haltung wie im „Abschied", wo das dem Leben Entsagenmüssen aus innerer Überwindung kommt, wenn auch ein wenig Müdigkeit und Resignation über dem Ganzen liegt.

Agnes Miegels eigenstes Erleben war, daß aus Leid der Wunsch nach Einsamkeit kommt. (Vgl. S. 15.) So erfahren Griseldis, Anna Bullen, Mary Stuart, Madeleine Bothwell die Einsamkeit; Brigitte („das Begräbnis") wendet sich selbst von ihren Verwandten ab, um ihrem stummen Leid zu leben. Und das, was den alten Kaufherrn im „Abschied" frieren läßt,

Das ist nicht Krankheit, ist das Alter nicht,
Nur das Alleinsein . . . denn ich bin allein.

Weiterhin war es Agnes Miegels eigenstes Erlebnis, daß aus Einsamkeit immer erneut die Erinnerung aufsteigt, der die Sehnsucht auf dem Fuße folgt (vgl. S. 14 und 15). Von solcher erneuten Sehnsucht sind Mary Stuart, Madeleine Bothwell, Santa Cäcilia und Anna Bullen getrieben. Es ist, als klänge die Klage aus einem lyrischen Gedicht „Letzte Liebe" (Gd. 66) wieder an:

Denn ein Erinnern lag mir stets im Sinn,
Trieb mich durch Grab und Leben her und hin.

c) Es ist kein Zufall, daß die Gestalten der Balladen der Agnes Miegel gerade diesen Erlebnisgehalt haben, ferner daß es Frauen sind, die um der Liebe willen leiden müssen. Hier drückt sich der Dichterin eigenes Erleben aus, und so ist es nicht schwer, von der Lyrik her zu diesen Balladen einen Faden zu knüpfen. Hier wie dort schwingt das Erlebnis zwischen den gleichen Polen: leidenschaftliche Liebe muß entsagen, jauchzendes Leben stirbt dahin, in Liebe ist Leid verschlungen. Klaffende Gegensätze reißen auf und schaffen Leid und Tod. Bald neigt das Erlebnis innerhalb der Balladen auf die Seite der Lebenslust, bald überwiegt der Ton des Traurigen, Einsamen, Qualvollen, des schweren Leides, des Todes. Mitten inne steht jenes symbolische Bild der unerfüllten Sehnsucht, wo beide Seiten des gegensätzlich gestellten Lebens sich anerkennen: Aphrodite und Christus. Es ist das Bild der Sehnsucht nach Segnung des auseinanderklaffenden Lebens, seiner Abgründe, seiner Lust und seines Leides.

Und obwohl erst später darauf eingegangen werden soll, mag doch soviel vorausgenommen sein: die Balladen der „Gedichte" sind keine Balladen im Sinne des historisch bestimmten Wesens der Ballade. Das epische Moment tritt fast ganz zurück. Dafür hat das lyrische an Raum gewonnen, so sehr, daß man C. F. Meyer und die Ballade der Romantik zum Vergleich heranziehen kann.

Schon die Tatsache des Hervortretens starken Selbstgefühls läßt auf ein Mitschwingen des Ich schließen. Die Psychologie[27] hat eindeutig nachgewiesen, daß die Selbstwertgefühle (Selbstbewußtsein), zu denen Kraft, Würde, Liebe, Freude, Trauer, Furcht und Zorn gehören, ichbestimmter und icherfüllter sind als etwa religiöse, soziale oder intellektuelle

Gefühle. Weiterhin unterscheidet die Psychologie positive und negative Selbstwertgefühle und deutet damit die Tatsache des Gegensatzes (Polarität) an.

Der Erlebnisumfang in den Balladen der „Gedichte" ist im Vergleich zu anderen Dichtern klein. Es fehlen alle Fragen der Erkenntnis, des Religiösen, Wirtschaftlichen und des Künstlerdaseins. Wenn Münchhausen[28] aber die weltanschauliche Ballade fordert, so sind im Gegensatz dazu Agnes Miegels Balladen ganz aus dem Ich heraus geschrieben. Am ehesten ließe sich Agnes Miegel hier mit Storm vergleichen: bei diesem ist das Problem der Ehe, was sie erhält und zerstört, bei Agnes Miegel das der entsagenden Liebe Thema und Erlebnisinhalt.

Dagegen übertrifft Agnes Miegel Storm an Intensität des Erlebnisses. Storms Lyrik trägt noch den Ton des Träumerischen der Spätromantik, vermischt mit dem Einsamkeitsgefühl, das nordische Landschaft gibt. Agnes Miegels Balladenlyrik ist von einer Unmittelbarkeit des Erlebten, so affektiv, so leidenschaftlich getrieben von Sinnlichkeit — das Wort im weitesten Sinne genommen — und Stolz, von todestraurigem Entsagungswillen und Einsamkeitsgefühl, daß sie schon deswegen weit über die bloßen Erleber hinausragt.

Wenn ich also die Erlebnisinhalte in Gegensätzen zusammenstelle, so gilt dafür das Seite 17—18 Gesagte, d.h. in der Wirklichkeit treten die Erlebnisinhalte nie „rein" auf; immer sind etwa in Selbstbehauptung und Stolz bereits ihre Pole mitenthalten.[29] Erst ihr qualitatives Zusammen ergibt einen bestimmten seelischen Akt:

Lebenslust (Freude)	=	Lebensunlust (Trauer)
Selbstbehauptung		Selbstverleugnung, Entsagung
Stolz, Würde		Demut
Sehnsucht nach Liebe		Gefühl der Einsamkeit
Übersteigerte Lebenslust (Sünde)		Reue, Schuldgefühl

Weiterhin stehen die linksgenannten Erlebnisinhalte ebenso wie die rechtsgenannten untereinander in einem engeren Zusammenhang: mehrere können zusammen auftreten; ja eigentlich werden sie alle in einem seelischen Akt umfaßt.

Es ergibt sich also aus dieser ersten Untersuchung, daß der Erlebnisgehalt der Lyrik treibende Kraft geworden ist für die Balladen der „Gedichte". Dieser Erlebnisgehalt erscheint in Gegensätzen, die mit Lebenslust — Lebensunlust umfassend angedeutet werden können. Dabei überwiegt jedoch der Ton

des lebenbejahenden, des leidenschaftlichen Selbstbewußtseins, des Sehnsüchtigen, des Freudigen, kurz der positiv gerichteten seelischen Kräfte.

6. **Erlebnisgehalt in den „Balladen und Liedern".**

Als Agnes Miegel ihren zweiten Band „Balladen und Lieder" erscheinen ließ, waren fast sechs Jahre vergangen. Die Unmittelbarkeit des Erlebnisses war der Stille und der Einnerung gewichen; nicht mehr tobt das Blut, schreit die Sehnsucht nach Liebe und Glück so laut, aber die Erinnerung schweigt nicht.

a) Es ist kein Zufall, daß — wie schon in dem Band „Gedichte" — die Träger der eigentlichen Handlung Frauen sind, ja ausgesprochener noch als bisher; alle diese Frauengestalten aber haben gemeinsame Züge: es ist die einsame Frau, die verlassen, mit ihrer ganzen Innerlichkeit der Umwelt gegenübersteht. Einsame Menschen empfinden leicht ihre Umwelt als feindlich. So ist Krimhilde in den „Nibelungen" auf sich gestellt, ihre Rache durchzuführen; ihr Wesen verrät ebensoviel von einsamer Traurigkeit wie glühendem Haß. — Einsam und verlassen ist die flehende „Agnete":

Alle sieben Jahre einmal darf ich Arme nur hierher,

einsam legen sich „die Frauen von Nidden" zur Todesruhe:

— — — „Düne, wir sieben
Sind allein noch übrig geblieben."

Allein steht „die Domina" — der Krimhilde gleichend — den Räubern gegenüber, einsam in ihrer Innerlichkeit liebte „die Braut" den Strom. Einsam, d.h. ohne Freund, ohne Helfer, ohne Trost, ohne die Heimat, in der das innerste Wesen ruht. Wieder spricht hier das Erlebnis der Dichterin:

Ich sitze wach im Dunkeln
Und weine vor mich hin,
Zitternd und ganz verstohlen,
Weil ich so einsam bin. (Bl. 68.)

Aber die Einsamkeit erreicht ihre höchste Qual, wenn sie schuldloses Getrenntsein vom Gatten bedeutet. So klagt in der „Mär vom Ritter Manuel" der Gebrochene:

— — — Denn ein Gram
Durchrüttelt mich, den nie ein Mensch gekannt.
Sieh, ich verließ mein Weib in jenem Land
Und weiß es nicht mehr, welchen Weg ich kam.

Aus schmerzlich-süßem Liebeserlebnis in die Einsamkeit zurückgeworfen finden sich Marie Antoinette und Graf Fersen. — Lord Dudley treibt die „Unrast und Qual" der Einsamkeit im Kerker auf und ab; einsam Rembrandt, einsam Lady Gwen, die den Geliebten ein ganzes Jahr erwartet.

Ein Jammer ohnegleichen würde sich enthüllen, wenn nicht eins wäre, was die Einsamkeit ertragbar macht: Erinnerung, Sehnsucht und Treue. Mögen die „Gedichte" edle Gestalten gezeichnet haben, an diesen Menschen gemessen sind sie klein. Nur der Gedanke der Treue macht die „Nibelungen" erträglich, er gibt der Domina jenen Zug erhabener Größe, vor dem die rohen Kriegsknechte Ehrfurcht tragen:

Fünfzig Jahre beugt ich die Knie
Vor meiner guten Mutter Marie.
Fünfzig Jahre gut und gern
Dient ich ihr, wie die Magd dem Herrn.
Und wenn ihr alle von ihr geht,
Eine bleibt, die zu ihr steht.

Die Handlung der „Braut" bliebe bei aller Dämonie unerklärlich, wenn sie nicht am Gedanken der Treue ihr Maß fände:

Nie dachte mein Herz an Hochzeit und Mann,
Einen nur liebt ich von Kindheit an:
Du Strom, der gelb an die Pfähle schäumt,
Von dir nur hat meine Seele geträumt.

Nur die unerschütterliche Treue des Schulzen überwindet die Dämonie der schönen Mete:

Ich laß dich nimmer, wie schrecklich du auch bist,
Nun lerne, weiße Elfin, was Liebe ist.

Was die Dichterin von Tamara zu sagen weiß, ist ganz ein Bild hingebender Treue und Sehnsucht:

Wo sie im Fenster kauernd, kinderschmal,
Aus dem Kastell hinabspäht in das Tal.

Ebenso haben Marie Antoinette, Graf Fersen, Lord Dudley und Lady Gwen drei Züge, die sie aneinander ketten: Sehnsucht, Erinnerung und Treue. Doch ist es eine Sehnsucht, die das ganze Wesen einnimmt, die für nichts mehr Raum läßt: immer nur das geliebte Wesen vor Augen, lebt Lord Dudley noch seine letzten Tage. — Keine Macht, kein Aussprechen,

kein Mitleid kann den Ritter Manuel erlösen; keine Aussicht auf Glück im Menschenland kann die „Braut" von dem Gedanken an den Geliebten trennen.

So erhält die Erinnerung etwas Glühendes, Verzehrendes, das zur Qual für den Leidenden wird. In der „Mär vom Ritter Manuel" heißt es:

So trieb durch Jahre voller Sorg und Fragen
Erinnerungsqual den Grübelnden umher.

Und von Lord Dudley wird gesagt:

Auf und ab, tausendmal,
Maß den Weg Unrast und Qual.

Keineswegs gemildert, sondern verstärkt wird diese Erinnerungsqual in der „Mär vom Ritter Manuel" durch die Rätselhaftigkeit des Geschehens. Und so mündet denn die Verzweiflung des Königs über Leben und Tod des Ritter Manuel in die Frage aus:

Erbarmer aller Welt, sprich: was ist Schein?

Ihren natürlichen Ausweg sucht diese Unruhe und ewiges Fragen, diese zehrende Sehnsucht in dem Wunsche nach Ruhe und Vergessen. Als solches Land des leidlosen Ruhens erscheint das Elfenland:

Meiner Kinder Augen schließt nicht Tod noch Traum (Bl. 4.)
— — — sie reiten und sie singen in ewiger Fröhlichkeit
Sie kennen keine Liebe, sie kennen kein Leid. (Bl. 18.)

Die Sehnsucht nach Erlösung treibt die schöne Agnete auf den Kirchhof, treibt die Frauen von Nidden, sich von der Düne einbetten zu lassen, führt die Braut dem Fluß zu, läßt Heinrich von Plauen die Worte sprechen:

Der Abend allein
Ist das Beste.

Jeder findet den Trost in dem, was er entbehren mußte oder verloren hat: die schöne Agnete im Anblick des Heiligen, die Frauen von Nidden in der Heimatliebe, Heinrich von Plauen das Glück seines leid- und tatenreichen Lebens in der Ruhe des Abends.

b) Doch endliche Ruhe hat nur der Tod. Ein Leben, dem jede Hoffnung genommen ist, empfindet den Tod als Befreier und Erlöser: So die Frauen von Nidden und

der Ritter Manuel, die Domina und Lady Gwen. Für sie alle ist der Tod der endliche Erlöser.

Wenn man bei Agnes Miegel, im Anschluß an Ungers[30] Kleistuntersuchung, von einem Todesproblem sprechen darf, dann wird man feststellen müssen, daß der Erlebnisgrad in diesen Balladen fast seinen Tiefenpunkt erreicht hat.

Im Herzog Samo war noch ein gut Stück Todestrotz; die Kinder werfen ihr Leben weg, stolz und ehrfurchtsvoll zugleich, mit derselben ins Gegenteil umgeschlagenen Kraft, mit der sie sich vorher zum Leben bekannt hatten. Aber in der Haltung des Herzogs und seiner Gemahlin liegt schon jene Ergebenheit in den Tod, die durch die Balladen der „Gedichte" geht: Griseldis schreitet stumm hinaus, Franz Connegen nimmt das Unvermeidliche auf sich:

> Ich mein, nach Ostern schon
> Wirst Du es mal beim Morgenkaffee lesen,
> — Handelsregister in der Hartungschen: —
> Die Firma Franz Connegen ist erloschen.
> Das ist dann alles.

Nichts kennzeichnet das Sichfügen des alten Handelsherrn besser als dieses: das ist dann alles. Der Tod erscheint hier als der natürliche Abschluß eines arbeitsreichen Lebens. Mary Stuart, Madeleine Bothwell jedoch sterben mit dem Bekenntnis zum Leben auf den Lippen. Hier ist der Tod sogar der Zerstörer des Lebens; er vernichtet, was ihm noch nicht gehören sollte oder gehören will. Hier sind also noch starke Gegenkräfte gegen die Aufgabe des Lebens sichtbar und lebendig.

Wie ganz anders jedoch in den „Frauen von Nidden"! Hier erscheint der Tod als Erlösung; er wird Befreier aus dem sinnlos gewordenen Leben. Was sollen wir noch? ist die Frage der Frauen. Aber der Tod wird freiwillig getragen; die Frauen schreiten geschmückt „in schwarzen Kleidern bunt gestickt", ihm entgegen. Auch der Domina Tod trägt noch einen Hauch des freien Sichdarangebens, während der Tod der „Braut" mehr dämonischer Zwang als Freiwilligkeit ist, was schon dadurch angedeutet wird, daß der Tod sich selbst sein Opfer holt. Erst in der „Mär vom Ritter Manuel" hat der Tod jenes verderbende Wehe, das ihn nicht nur als Befreier zwecklos gewordenen Daseins, sondern als notwendigen Abschluß qualvollen Lebens erscheinen läßt. „Jane" und „Lady Gwen" deuten in gleicher Richtung, während der Tod Graf Fersens noch einen Rest von Überlegenheit zeigt, wie er den Frauen von Nidden eigen ist.

Es hat sich also eine Wandlung vollzogen: der Tod als Zerstörer wertvollen Lebens, wie er in den Balladen der „Gedichte" steht, wandelt sich: er wird zum Befreier qualvollen Daseins. Es mag noch hinzugefügt werden, daß das zwecklos gewordene Dasein in „La Furieuse" zur Sinnlosigkeit gesteigert ist; Menschenleben bedeutet nichts mehr:

Wie in einem Puppenspiele
Nahn sie wenn die Bühne frei
— — — — — — — — — —
Nachbarin, zählt ihr wieviele?
Und ein Kind ist auch dabei!

Das Gedicht „Regina" schon zeigt, wie sehr das jauchzende Bekenntnis zum Leben in die Sehnsucht nach dem Freier Tod umschlägt:

Mächtigster Freier, Fürst über alles Leben,
Dir allein nur will diesen Leib ich geben,
Küsse mit bräutlichem Kuß im Abendrot
Die über Gräbern Erblühte — König Tod! (Gd. 37.)

c) Heimaterlebnis.

Besonderen Gefühlswert bekommt der Erlebnisgehalt der Balladen durch die Hinwendung zur Natur, besonders zur Natur der Heimat. Daß der Dichter als solcher die Natur zum Träger seiner Gefühlswelt macht, ist bekannt. Das zeigt vor allem auch die Lyrik der Agnes Miegel. Daß aber gerade das Todeserlebnis sich mit dem Gedanken an die Heimat verflicht, ist Eigenart der Dichterin.

Schon in der Lyrik ist ein erster Anklang daran zu finden. Als „Sterbesegen" (Gd. 12) wünscht sie sich einen Becher voll muschelweißen Sandes übers Herz gegossen. — Zur Düne hat sie ein besonders trautes Zuneigen: „Wie einst als Kind mit meinem ersten Leid kam ich zu dir ..." (Bl. 87).

Es ist kein sentimentales Verhältnis zur Natur, wie es in neuerer Lyrik sich etwa bei Mombert, Rilke oder Ina Seidel findet. Bei Agnes Miegel ist es nicht ein Sichhineinfühlen in die Natur, ein geschwisterliches Verstehenwollen, ein Sicheinsfühlen mit jedem Ding der Natur, das vom Willen her geschieht, sondern ein Herausspüren der natürlichen Kräfte in Wald, Düne, Heimat; es ist ein Erwachen, ein Angesprochenwerden der natürlichen Kräfte im Menschen. Wo sich jedoch der Todesgedanke mit dem Heimaterlebnis verbindet, wird die Natur als beruhigend, tröstend und erlösend empfunden.

So betten sich die Frauen von Nidden in den Schoß der Düne; es ist, als sprächen sie die eigenen Worte der Dichterin:

O wieg wie eine gute Kindermuhme
Mein müdes Haupt zur Ruh in deinen Schoß. (Bl. 87.)

Wer so zur Heimat zu sprechen vermag, hat zu ihr ein ganz unsentimentales Verhältnis. Sich der Erde, der Heimat, anzuvertrauen, bedeutet Ruhe, Sicherheit vor Leid, Geborgenheit im Tod. So empfindet die Braut den Strom als ihre erste und letzte Hoffnung, als ihre Erlösung vor dem ungeliebten Bräutigam. — Die schöne Mete spürt den erlösenden und beruhigenden Zauber der Heimat, als sie selbst von der Dämonie befreit ist:

Wie läuten die Glocken lieblich im Heimatland.

Für Heinrich von Plauen ist die Heimat letzte Zuflucht nach einem bewegten Leben. Als er den Duft der Lindenblüten spürt und das Bienenbrausen der brandenden See vernimmt, da atmet er befreit auf:

Nie rastendes Weh,
Immer wogendes Leid, dessen salzige Fluten
Bis zur Seele mir gingen,
Nun lege auch du,
Wie das Meer da draußen dich endlich zur Ruh.

Alles Müde, lastendes Leid, grausame Erfahrung und Enttäuschung, Sehnsucht und Qual wird in die Heimat zur Erlösung und Befriedung getragen. So wandern die Gedanken der müden Kaiserin Tante von China (Bl. 57) nach der Heimat, so findet die schöne Agnete zurück zur verlorenen Schönheit verklärter Anbetung und wird als weißes Wasser in heimatlicher Erde erlöst von ihrer Schuld; so trägt die Domina ihre „Tauben" bis zu den Straßen, die nach Süd und West der Heimat zueilen.

Wenn die Heimat Zuflucht in Leid ist, dann ist auch gedeutet, warum bei letztem Leid, dem Tod, Zuflucht in der Heimat gesucht wird: die Heimat ist auch Geborgenheit im Tode; so ist der Tod in den „Frauen von Nidden" und in der „Braut" geschildert. Und wieder sind es die eigenen Worte der Dichterin, die klar aussprechen, was die Heimat bedeutet:

— — — o selig Los
Zu spüren in der Gruft purpurner Nacht,
Daß du es bist, die meinen Schlaf bewacht. (Bl. 87.)

Es ist kein Zweifel, daß starke Blut- und Erdverbundenheit ein stärkeres Gefühl des Dämonischen heraufführen, als es bei Dichtern hoher Geistigkeit möglich wäre. So finde ich zwei Wurzeln des Dämonischen bei Agnes Miegel, von denen die eine auf das Personale selbst, die andere auf das Erlebte hinweist.

Verbundenheit mit der Natur und Spüren ihrer Kräfte war schon S. 12 und 13 in der Lyrik nachgewiesen. In den Balladen der „Gedichte" findet das Naturhaft-Dämonische — so mag die aus den Personalen kommende Wurzel des Dämonischen genannt sein — Ausdruck im „Schwert". Aber noch unklar, geheimnisvoll und geschwängert mit einer Atmosphäre von Blut und unheimlichen Kräften, die sich auswirken müssen. In „Ys", die diesen Kräften passiv gegenübersteht, erscheint das Ganze ins Märchenhafte gewendet. Doch die märchenhaften Gestalten: Wassermann, Elfkönig, Elfen sind ja weiter nichts als Ausdruck der Naturgewalten. So scheinen mir auch diese Balladen noch ins Naturhaft-Dämonische zu gehören.

Nun verbindet sich dieses mit dem Erlebnisgehalt, dessen Inhalte geschildert wurden. So verbindet sich etwa in der „Braut" Erlösungsdrang und Treue mit naturhaftem Hingegebensein an den Fluß: Vitales mit Geistigem, Sein mit Erleben. Doch bedeuten die Märchengestalten bereits ein Zurücktreten des Vitalen.

Das wird zunächst deutlich im „Märchen von der schönen Mete" und in „Schöne Agnete". Besonders im ersten: das Menschliche überwindet das Dämonische. Beide Balladen erscheinen mir weniger dämonisch als „Die Braut", weil die Erlebnisinhalte der Treue, Heimatliebe, Sehnsucht nach Erlösung reiner und stärker sind. Noch einen Schritt weiter führt: „die Mär vom Ritter Manuel". Hier tritt deutlich greifbar die zweite Wurzel des Dämonischen, die aus dem Erlebnis kommt, hervor: es ist das Rätselhafte. Obwohl schon in den anderen Balladen vorhanden, wird es doch hier zum ersten Male deutlich sichtbar. Rätselhaftigkeit eines Geschehens und Märchenhaft-Dämonisches verbinden sich hier zu einer eigenartigen Schöpfung. Das Rätsel der Trennung einer Liebe läßt das nachher gelebte Leben wie einen Traum erscheinen, unwirklich und geheimnisvoll. Ist aber jenes vergangene Liebesleben wirklich gewesen und lebendig geschehen, dann entwertet die stete Erinnerung und Sehnsucht danach das Gegenwärtige und macht dieses zu einem Traum. Aus diesem Traum jedoch reißt immer wieder die harte Wirklichkeit der Gegenwart.

Vergangenes und gegenwärtiges Leben stehen sich also gegenüber. Bald macht die Erinnerung und Sehnsucht das Vergangene wieder lebendig, läßt es wie Wirklichkeit erscheinen und entwertet damit das Gegenwärtige, bald reißt die harte Wirklichkeit aus dem Vergangenen ins Gegenwärtige und entwertet das Vergangene, läßt dieses wie Traum erscheinen:

Vergangenheit = Gegenwart
Rätselhaftigkeit der Trennung
Erinnerung = Wirklichkeit

Die rätselhafte Trennung scheidet vergangenes Leben vom gegenwärtigen. Die Erinnerung ruft die Vergangenheit wach und tötet die Gegenwart — die Wirklichkeit ruft die Gegenwart und tötet die Vergangenheit.

Lebt jemand durch Sehnsucht und Erinnerung in der Vergangenheit, dann erscheint ihm diese wie das eigentliche Leben und das gegenwärtige unwirklich, traumhaft — reißt die harte Wirklichkeit aus der Erinnerung in die Gegenwart, dann erscheint die Vergangenheit als traumhaft, unwirklich und in geheimnisvollem Dunkel.

Durch die Erinnerung wird das Gegenwärtige traumhaft, durch die Gegenwart wird die Vergangenheit traumhaft. Die Wirklichkeit des einen Lebens geht auf die Kosten des anderen. Tritt das eine zurück, taucht das andere um so stärker auf.

Erst durch Zauber können beide Leben zugleich wirklich werden. Da aber zwei Leben zu leben eine Unmöglichkeit ist, da Vergangenheit und Gegenwart ihre bestimmte Ordnung, des Hintereinander, haben, müssen beide durch Zauber zugleich wirklich gewordene Leben wieder unwirklich werden, um überhaupt möglich zu sein.

Das ist das Geschehen in der „Mär vom Ritter Manuel". Und das ist der Sinn des Zaubers, ausdrückbar nur durch ein Symbol. Die Zauberschale ist also das Symbol für zweierlei Geschehen: das Gegenwärtige verschwindet und das Vergangene steigt auf — und das Gegenwärtige lebt, während das Vergangene verschwindet.

Die Unsicherheit über die Wirklichkeit des einen oder anderen Lebens drückt der König durch jene verzweifelte Frage aus: Sprich, was ist Schein? Welches Leben ist das wirkliche und welches das traumhafte? Die Antwort kann nur lauten: Beide sind zugleich wirklich und zugleich traumhaft. — Münchhausen[31] nennt bei der Behandlung dieser Ballade die beiden Vorgänge „völlig gleichwertig und gleichwirklich."

Dieses Rätselhafte zweier Leben taucht in der Mär vom Ritter Manuel nicht zum ersten Mal auf; es hat seine Vorstufe. Immer handelt es sich um ein Leben der Gegenwart und ein solches der Vergangenheit, das durch Erinnerung oder Traum wirklich wird. In „Magdalena" und „Madeleine Bothwell" wird das Problem am deutlichsten sichtbar, bevor die Mär vom Ritter Manuel die Lösung zu geben scheint. Nur daß hier das vergangene Leben durch Verzicht und Entsagung überwunden ist, aber in die Gegenwart durch die Erinnerung hineinwirkt. Erst die Verstärkung des Gefühls des Rätselhaften und seine Überführung ins Traumhafte vermochte Vergangenheit und Gegenwart ins Unwirkliche und Geheimnisvolle zu ziehen. So steht die Mär vom Ritter Manuel in der Mitte des gesamten Erlebnisgehalts. Es wird noch zu zeigen sein, welche spätere Wandlung dieses Problem erfährt. Soviel ist sicher, daß in diesem Erlebnis: Vergangenheit — Gegenwart sich der gesamte Erlebnisgehalt zu einem Höhepunkt erhebt.

d) Zusammenfassung.

Wieder wird versucht die Erlebnisinhalte durch Gegensatzreihen anschaulich zu machen. Dabei ergibt sich eine wesentliche Wandlung in denselben; diese sei durch einige Sätze näher dargelegt. Es stehen sich also gegenüber:

Sehnsüchtige Erinnerung	=	Wunsch nach Vergessen
Erinnerungsqual		Wunsch nach Ruhe, Traum und Tod
Treue, Vereintsein		Trennung, Einsamkeit
Vergangenheit		Gegenwart

1. Der starke Lebenswille klingt ab. Übrig bleibt die stille Erinnerung. Aber sehnsüchtige Erinnerung und Treue werden immer wieder stark, sodaß ein qualvolles Sichverzehren entsteht, das durch die Empfindung der Rätselhaftigkeit des Vergangenen noch verstärkt wird.

2. Dieses qualvolle Sichverzehren sucht Erlösung in der Sehnsucht nach Ruhe und Vergessen. Das Gefühl des Verlassenseins, der Einsamkeit, wird so stark, daß der Wunsch nach endgültiger Ruhe erwacht und somit die Sehnsucht nach dem Tod.

3. Dieser erscheint jetzt nicht mehr als Zerstörer wertvollen, selbstbewußten Lebens, sondern als Erlöser aus qualvollem Hinsiechen und Befreier aus wertlos gewordenem Dasein.

4. Die Ruhe des Vergessens und des Todes verbindet sich mit dem Gedanken an die Heimat. Die Heimat wird somit letzte Zuflucht in Leid und Tod.

5. Naturhaft- und Märchenhaft-Dämonisches haben ihre Wurzel in der starken Verbundenheit mit Natur und Heimatboden.

7. Erlebnisgehalt in den Balladen der „Gedichte und Spiele".

Das dritte Bändchen „Gedichte und Spiele" zeigt eine viel gereiftere Art seelischer Haltung und hebt sich daher stark ab von den beiden ersten Bändchen.

Im Erlebnisgehalt kommt ein ganz neuer Ton auf; trotzdem kann es niemandem zweifelhaft sein, daß die Erlebnisinhalte sich hier wiederfinden, allerdings nicht ohne wiederum eine starke Wandlung durchgemacht zu haben.

a) Was in den „Balladen und Liedern" ein so starkes Gegengewicht gegen allzustarke Tragik bot: Sehnsucht, Erinnerung und T r e u e kehrt auch hier wieder. Die „Gräfin von Gleichen" erharrt ein ganzes Leben lang ihren Gemahl; allen Einwendungen und allem Drängen ihrer Verwandten verschließt sie sich; sie fühlt es im Innern, daß der Gemahl noch lebt: die Doggen heulten nicht, die Särge dröhnten nicht, sein Hengst frißt noch, die Bienen tragen noch ein; diese Zeichen trügen nicht:

> Tag für Tag singt mein Herz den gleichen Reim: —
> Ludwig von Gleichen lebt und er kehrt heim!

Und selbst wenn Treue zur Aufgabe des Lebens zwingt, sie wird gehalten. Die „Müllersbraut" sühnt nicht nur ihre Schuld, sondern erinnert sich auch ihrer Mutterpflicht, der Treue gegen ihre Kinder. „Siebenschön" bleibt ihrem Geliebten treu noch unter seinem Galgen:

> Armseliger Toter da oben
> Vom Regen gepeitscht, umkrächzt von den Krähn,
> Du Mörder, du Dieb,
> Mir warst du lieb, —
> Und dir zu Füßen stirbt Siebenschön! —

Die Mutter des „Kriegskindes" bekennt sich in Treue zu diesem, mag es auch ein Bastard sein. Wieder ist in diesen Treuebekenntnissen der Frauengestalten der Dichterin Eigenstes enthalten:

Was ich so heiß begehrte,
Alles verging, alles verblich —
Nur eins blieb immer:
Ich liebe dich. (Gs. 4.)

Und:

Dein war ich einst, wie ich es heute bin. (Gd. 66.)

b) Doch ist die Sehnsucht nach Ruhe und Vergessen gesteigert. Wo Ruhe gefunden wurde, wird ihre Störung gerächt: der Wanderer, der sich vom fremden Grabe der Toten eine Rose pflückt, muß sie mit einem angstvollen Traum bezahlen. Die gestörte Ruhe wird wiederhergestellt: Die Rose verschwindet geheimnisvoll. — „Die schöne Dore" empfindet ihre Ruhelosigkeit wie Schuld und Fluch:

Man spricht von einer schönen Frau,
Die alt ward und nicht sterben kann.

Die tote junge Frau im „Nachtspuk" wacht aus dem Grabe auf, als ihre Ruhe durch „Säggeknirsch und Hammerschlag" gestört ist.

Ruhelosigkeit eigner Art schafft die Schuld. Nicht eher findet die Müllersbraut ihre Ruhe, bis ihre Schuld gesühnt ist; in Jammer hat sie ihre Kinder geboren; müde und siech ist sie geworden durch die stete Angst, daß der Mord an ihren Kindern entdeckt wird; ihre Erlösung kann sie erst finden, als sie durch liebende Tat ihre gemordeten Kinder zu neuem Dasein erlöst und ihre vorige Lieblosigkeit wettmacht:

Und Sohn und Tochter hinschwanden schnell,
Zwei Röslein blühten an ihrer Stell.

Es ist hier nicht nur das Mitleid mit dem frühzerstörtem, unausgereiftem Leben wie in den „Unschuldigen Kindlein", was die Dichterin bewegt, sondern vor allem der Wunsch nach Erlösung. Erlösung von Schuld ist das Thema der „Müllersbraut".

Es ist kein Zweifel, daß sich auch das Erlebnis der Einsamkeit vertieft hat. Des Kindes Blut schon trägt die Bestimmung zu einem einsamen Leben in sich:

Einsame Leben, die immer im Schatten standen,
Kinderlose, die keine Erfüllung fanden — (Gs. 9.)

Siebenschön und die Gräfin von Gleichen werden einsam durch das Erlebnis der Liebe und der Treue. — „Die schöne

Dore“ ist nach einem Leben der Lust und Freude zu einsamem Leid verurteilt.

c) Schon in „Heinrich von Plauen“ und den „Frauen von Nidden“ bedeutete die Heimat Sicherheit der Seele vor Leid, ja letzte Zuflucht im Tode.

In den Balladen der „Gedichte und Spiele“ tritt ein neues Moment hinzu: Getrenntsein von der Heimat bedeutet Unruhe, Verlassenheit und Fluch.

Als „Die unschuldigen Kindlein“ ihr frühzerstörtes Leben besingen, vergessen sie nicht, den zu frühen Verlust der Heimat zu beklagen:

> Steinige Menschenerde . . . Heimatland
> Lebe wohl, die uns zu früh verbannt.

Der Mutterboden nährt all die Kräfte, die lebenstärkend sind. Blutverbunden mit der Heimat, mit den Vorfahren ist Samuel Supplit im „Opfer“, und im Gefolge dieser natürlichen Kräfte erwachen Aberglaube, Zauber und Beschwörung:

> Meine Väter erwachten in meinem Blut, mein Fuß stand im Grund,
> Und sie stammelten fremde Worte durch meinen Mund.
> Und ich streckte die Hand aus und faßte den heiligen Stein.

Aus ihrer Blutverbundenheit heraus schützt die Mutter ihr Kind (in „Kriegskind“) vor ihrem Bruder.

Daß Agnes Miegel zu dem Mutterboden, zu Düne und Meer ein besonderes Zuneigen hat, war schon erwähnt. Stärker denn je wird ausgesprochen, was die Heimat bedeutet. Besonders tritt das in dem balladenartigen Gedicht „Heimat“ zu Tage. Hier bedeutet die Heimat Glück, natürliche und seelische Geborgenheit. Die Heimat ist das Mütterchen, das nährt, das Väterchen, das vor dem rauhen Winter behütet. In solcher Naturverbundenheit spricht die Dichterin den Wunsch aus:

> Nicht in euren Himmel will ich kommen,
> Wo die weißen Engel Harfen spielen,
> In die alte Heimat werd' ich wandern,
> Wird mein Herz wie eine Lerche steigen
> Aufwärts, aufwärts zu der alten Heimat!

Wo aber jemand gezwungen ist, die Heimat zu meiden, losgerissen wird von jenen Urkräften des natürlichen Daseins, bedeutet dieses Getrenntsein Fluch. Das ist packend dargestellt in der „Fähre“. Denn der vertriebene Fürst ist gleichsam ein Symbol. Wo die naturverbundenen Kräfte vertrieben

werden, weichen Glück und Sicherheit, ziehen Unstäte und ewige Pein ein. Aber diese Kräfte sind verborgen und heimlich, unsichtbar wie der Fürst und sein Gefolge, aber spürbar wie eine schwere Hand auf der Schulter. Denn die Heimat ist der Mutterschoß, aus dem erdhafte Stärke, Leben und Glück sich unsichtbar erneuern:

„Was ist so weich wie Mutterschoß, so mild wie Mutterhand?"
Und Antwort kam: „Das Wiesenheu und der Wind im flachen Land!"

„Was ist so süß wie der Kuß der Braut? was ist blonder als sie?"
„Die Linde über dem Strohdachfirst — viel süßer und blonder ist die!"
„Was ist blanker als ihr weißer Leib? was ist so fruchtbar und jung?
Was trägt mich so geduldig?" „Der Strom der Niederung!"

„Was ist für Götter und Menschen Glück?"
Das Glück, dem keines gleicht?"
„O das ist: den eignen Boden sehn soweit das Auge reicht!
Und Gruß und Rede hören wie altvertrautes Wiegenlied,
Und Wege gehn wo jeder uns wie Kind und Bruder ähnlich sieht!"

„Und was ist allerschwerste Last? was ist ewige Pein?
Was ist den Kindern der Ebne verhaßt und wird es immer sein?"
„Von der Heimat gehn ist die schwerste Last,
die Götter und Menschen beugt,
Und unstät zu schweifen ist allen verhaßt, die die grüne Ebne gezeugt!"

Jenes Liebeserlebnis war schon, wie gezeigt, in den früheren Balladen eine Verbindung eingegangen mit dem Heimatempfinden. Aber noch war von lebenstärkender Kraft durch das Heimaterlebnis wenig zu spüren: die Heimat war nur Geborgenheit im Leid und Ruhe im Tode. Erst in dem „Märchen von der schönen Metc" wird zum erstenmal der Zauber der Heimat als lebenerhöhend und befriedend empfunden; in „Heinrich von Plauen" ist sie die Ruhe nach dem ruhelosen Leben.

Was aber in jenen Balladen als verborgene Kraft wirksam war, wird jetzt bewußt ausgesprochen. Verbundenheit mit der Heimat wirkt als lebenerhaltende Kraft, bedeutet Glück und Geborgenheit im mütterlichen Schoß, Vertriebensein von ihr ist Fluch.

Hier hat also das Heimaterlebnis eine unerwartete Wandlung erfahren: die lebenstärkenden Kräfte haben sich machtvoller erwiesen als die vernichtenden. Und es war wie eine Bestätigung dieser Empfindung, als 1926 die „Geschichten aus Altpreußen" erschienen, die schon im Titel andeuten, wohin Agnes Miegel ihren Weg gelenkt hat. Dieses Werk reiht sich,

ebenso wie die Idylle „Kind und Heimat“ notwendig in den Erlebnisgehalt ein. Und auch die epische Form entspricht durchaus der seelisch beruhigteren Haltung der Dichterin.

d) Besonders deutlich wird die Wandlung des Erlebnisgehaltes, seine Vertiefung und Wandlung an der Art, wie der Tod empfunden und getragen wird.

Während „Lady Gwen“ und „Ritter Manuel“ noch Hoffnung bis zuletzt tragen, ist bei „Siebenschön“ jede Hoffnung verloren. Es hing an einem Faden, ob der Tod Sir Roberts notwendig wurde; hätte er nicht auch siegen können? Und konnte sich nicht auch der Ritter Manuel immer noch des Namens entsinnen? Als aber Siebenschön gedemütigt aus den Toren von Stavoren getrieben wird, ist jedes Weiterleben zweck- und sinnlos. Sie hat alles verloren, was sie besaß:

Wo blieb mein Glück, mein Reichtum, mein Stolz? —

Nun tritt aber zu diesem Todeserlebnis ein neuer Zug hinzu, der den früheren Balladen fehlt, und der den Balladen der „Gedichte und Spiele“ eine eigene Note gibt. Es ist die innere Überwindung, deren schönstes Beispiel die Gräfin von Gleichen ist. Die Gräfin verzichtet nicht unfreiwillig und ihr vergangenes Leben zurückwünschend wie Madeleine Bothwell, sondern freiwillig und freudig räumt sie der neuen Frau den Platz:

Du sollst sie haben und halten nach unserm Recht,
Aus ihrem Schoße zeuge ein neu Geschlecht.

„Die Müllersbraut“ gibt ihr Glück, das ihr an der Seite des Bräutigams winkt, auf und opfert es für die Erlösung der Kinder, ja setzt ihr eigenes Leben daran. — Und selbst der Untergang Siebenschöns entbehrt bei aller Trostlosigkeit doch nicht einen Zug des Freiwilligen; Treue und freies Einwilligen in den Tod geben dieser Ballade neben der Hoffnungslosigkeit ihr Gepräge. Was die drei Balladen vereinigt, ist, daß der Tod aus dem Erlebnis der Treue kommt. In der „Gräfin von Gleichen“ hat Agnes Miegel so aus eigenem Erleben eine neue Lösung des Sagenmotivs vom Grafen von Gleichen gefunden.

Durch diese innere Überwindung gewinnt auch das Problem: Vergangenheit—Gegenwart eine andere Gestalt. Es ist nicht mehr die verhaßte Gegenwart und die ersehnte Vergangenheit wie in den Balladen der „Gedichte“, auch nicht die durch Rätselhaftigkeit des Geschehenen unwirklich gewordene Vergangenheit, sondern die innerlich überwundene.

Weder Fluch noch Klage fällt auf das vergangene Leben, und das gegenwärtige wird froh bejaht und frei getragen. Von Haß gegen die Zerstörer des Glückes ist nicht mehr die Rede. „Madeleine Bothwell", „die Mär vom Ritter Manuel" und „die Gräfin von Gleichen" bezeichnen am reinsten die Stufen, die die Wandlung des Erlebnisgehaltes nach dieser Seite andeuten. Die Erinnerung macht die Vergangenheit ständig in der Gegenwart wirksam. Das bezeugen die beiden Balladen, „Die Gräfin von Gleichen" und „Die Müllersbraut". Im „Ritter Manuel" blieben beide: Vergangenheit und Gegenwart unerlöst; sie standen sich gegenüber, ohne auf einander bezogen werden zu können, ohne ineinander zu wirken. In der „Müllersbraut" wird die Schuld der Vergangenheit durch eine liebende Tat in der Gegenwart erlöst. Und auch die Gräfin von Gleichen segnet die in steter Liebe und Treue verbrachte Vergangenheit durch eine Tat der Überwindung. In „Siebenschön", „Opfer" und „Kriegskind" wird vergangene Schuld gesühnt, sei es durch eine Strafe wie im „Opfer", durch den Tod der Treue wie in „Siebenschön" oder durch liebendes Behüten wie in „Kriegskind". Vergangenes und gegenwärtiges Leben stehen sich nicht mehr fremd und feindlich, oder rätselhaft gegenüber, sondern werden aufeinander bezogen, überwunden und versöhnt.

In der „Müllersbraut" hat auch das Rätselhafte der Handlung nicht mehr jene Bedeutung wie in „Schöne Agnete". Was geschieht:

> Und Sohn und Tochter hinschwanden schnell,
> Zwei Röslein blühten an ihrer Stell.
> — — — — — — — — —
> Und als sie küßte sein Mündchen rot —
> Aufflogs wie ein Täubchen und sie war tot.

ist ein Ausklang, der nur noch die Erlösung andeutet, sie nicht mehr sinnfällig darstellt wie in der „Schönen Agnete". In dieser Ballade bleibt alles rätselhaft; die Erlösung geschieht durch das Verweilen des weißen Wassers während des Hochamtes. In der „Müllersbraut" geschieht die Erlösung jedoch durch das liebevolle Mitleid des jüngsten Kindes; damit ist das Rätselhafte ins Menschliche gewandelt. — Im „Opfer" allein tritt das Naturhaft-Dämonische noch einmal mit aller Kraft hervor, ja stärker als vorher; und „die Götter Indiens" und „Rossija" (Gs. 65) sagen dasselbe. Auch in der „Fähre" ist das Menschliche zu stark, als daß dem Rätselhaften eine besondere Bedeutung zukäme.

e) Zusammenfassung.

Die Erlebnisinhalte, die einander gegenüberstehen, sind folgende:

Sehnsucht, Erinnerung, Treue = Wunsch nach Ruhe und Sehnsucht nach Erlösung
Trostlosigkeit = Überwindung durch Treue und Heimatliebe

Vom zweiten (1907) zum dritten Bändchen (1921) hat der Erlebnisgehalt wiederum eine Wandlung erfahren:

1. Erinnerung und Treue erreichen ihre Tiefe.
2. Die Heimat ist der mütterliche Boden, in dem Glück, Ruhe und Sicherheit gefunden wird; sie wird mit ihren vitalen Kräften als lebenerhöhend und befriedend empfunden. Getrenntsein von der Heimat bedeutet Fluch.
3. Der Tod ist der „süße Erlöser"; doch wird er mit freiem Willen getragen.
4. Vergangenheit und Schuld werden gesühnt und versöhnt durch innere Überwindung. Dadurch ist die Empfindung der Einsamkeit, des Leides und des trostlosen Todes gemildert.
5. Das Rätselhafte tritt zurück; das Naturhaft-Dämonische bleibt.

8. Erhärtung des Gesamtergebnisses durch den Erlebnisgehalt einiger „Spiele".

Bevor das Ergebnis dieser Untersuchung noch einmal insgesamt überschaut wird, soll in kurzem versucht werden, das Gesagte durch drei[32] Spiele zu erhärten. Davon erschienen die ersten beiden: „Der Gaukler" und „Ein Zwiegespräch" 1921 in „Gedichte und Spiele", das dritte: „Fasching" zum ersten Male in Westermanns Monatsheften.[33]

1. „Der Gaukler".

Der Baron lebt zwanzig Jahre nur dem Andenken und der Erinnerung an die Geliebte. Er bewahrt ihr Treue, obwohl er selbst sich der einzigen früheren Begegnung kaum genau entsinnt:

> Doch sah ich sie. Wo? — Das weiß ich nicht.
> So sinnlos ist Erinnerung. (Gs. 78.)

Das Erlebnis kommt dem Baron vor wie ein Traum: „Allzu traumhaft wars". Sein Leben scheint bestimmt, ein einziges Verglühen vor Frauenschönheit zu werden:

„. . . Ich meine oft
Es ist ein Leben wert, langsam und still
Im Dienste solcher Schönheit zu verbluten.

Auch die Geliebte ist im Innern frei geblieben; obwohl mit dem Gaukler verbunden, bleibt sie innerlich einsam:

Wieviel hab ich von dir gelernt, du Guter!

ist alles, was sie dem Gaukler Liebes zu sagen weiß, der ihr unbefriedigt antwortet:

Nur nicht die Liebe! Bittre Schmeichelei!

Als das Unerwartete geschieht und der Baron Elisabeth wiedersieht, bedeutet ihre Vereinigung bittere Trennung. Aber noch im Tode spürt Elisabeth das Erwachen des Lebens in der Liebe. Was die Lilien und der Schuß durch den gemalten Amor symbolisch andeuteten, wird Wirklichkeit: der Tod greift mitten in die höchste Lust. Um ihrer Liebe willen erleidet Elisabeth den Tod durch den eifersüchtigen Gaukler; aber der Tod ist ihr willkommen; denn die Fortführung des Alltags ist ihr unmöglich geworden.

Es seien noch kurz die Erlebnisinhalte noch einmal herausgestellt: Erinnerung — Traum — Einsamkeit; Trennung mitten in höchster Lust.

2. „Das Zwiegespräch".

Erich erwartet in Sehnsucht seine Cousine, und hofft sie — wie viele andere — noch heute als die Seine zu sehen, wobei ihn ihre Worte bestärken:

. . . will ich dieser Stunde späte Lust, —
Von der mir ist, als hätt' ich zwanzig Jahre
Nur sie ersehnt . . . langsam und selig trinken
Wie diesen Wein.

Doch weist sie sein Verlangen zurück, denn sie wünscht nicht mit anderen zu teilen; aus dem Spiel ist plötzlich Ernst für sie geworden; sie liebt ihn wirklich und verlangt als Gegengabe die Aufgabe seiner bisherigen Liebeleien:

. . . meine Liebe ist
So groß, daß sie für sich als Morgengabe
Ein ganzes Herz verlangt.

Doch das Opfer der ausschließlichen gegenseitigen Hingabe würde die Harmonie seines festlichen Lebens zerstören. So scheidet sie. Schmerzlich süß ist die Trennung, denn beide sind voll Neigung zueinander. Doch beide bleiben sich bis zuletzt gleich; sie führen das alte Leben fort.

Die Erlebnisinhalte sind also: Erinnerung, Treue dem bisherigen Leben gegenüber; schmerzliche Trennung.

3. „Fasching".

Dem „Gaukler" ähnlich ist „Fasching". Den Deutschen Ulrich treibt das rätselhafte Schicksal — hier durch einen Chiromant erklärt; aber nur erklärt, nicht begründet — nach Italien. Er sucht sein „Glück". — Katarina, die tugendhafte Gemahlin des feisten Andrea, sah Ulrich im Traum, wie auch ihn ein solcher Traum zu ihr treibt:

Ein Spukbild ists,
Blaß wie dies geisterhafte Licht. Im Traum
Wohl hundert Male hab ich ihn gesehn . . .

Was nützt es, daß sie sich zuruft: „O Träumerin, wach auf": Das Sehnsuchtsbild bleibt. Doch der unglückliche Ulrich wird von Straßenräubern erschlagen im Anblick der wehenden Fenstervorhänge ihres Hauses. In diesem Augenblicke erinnert er sich sterbend seines Traumes:

Ja, so wars, der Vorhang wehte,
Und etwas Wundervolles kam — im Traum —
O, Narr, nach Träumen und nach Rätselsprüchen
Umherzujagen, um am Weg zu sterben!

Einsam, von seinen Freunden verlassen, stirbt er: „O elendes Sterben! Wer kennt mich hier?"

Den Toten erkennt die von der Frühmesse heimkehrende Katarina als den im Traum Geschauten:

„. . . Ja, du bists!
Dies sind deine Schläfen, dieses ist dein Mund,
So oft im Traum gesehen, so heiß begehrt.
— — — — — — — — — —
Ich sah ihn nie und dennoch kannt ich ihn . . .

Und jede Nacht wenn dort die Glocke rief
Ging ich dem fremden Bräutigam entgegen.
Oh, wie schön du bist! Schöner als mein Traum.

Und wie ein Kind wiegt sie sein Haupt zum Schlaf.

Wenn im „Gaukler" die Erinnerung noch auf ein Wirklichkeitserlebnis baute, so ist sie hier ganz in den Traum verlegt. Rätselhaft erscheint, was Mann und Weib zusammenführt, rätselhaft, was sie trennt. Wie im „Gaukler" erscheint auch hier jener schmerzlich-süße Tod, in dem höchste Lebenslust, Liebe, mit dem Bewußtsein des Endes, der Trennung und des Todes sich mischt. Die Erlebnisinhalte: Traum — Sehnsucht — Einsamkeit — erlösender Tod kehren auch hier wieder.

Durch alle drei Spiele geht, im Mittelpunkt stehend, ein tragisches Liebeserlebnis. Die Handlung steigt an bis das Leben seiner höchsten Erfüllung nahe ist. Aber gerade, wo diese Erfüllung nahe ist, wie in „Fasching", oder Liebe auf Erfüllung hoffen darf wie in „Zwiegespräch", oder Liebe diese Erfüllung wirklich findet wie im „Gaukler", steht der „Lebenstod": die Trennung; am tragischsten ist dieses Erlebnis wohl im „Gaukler" gestaltet. Es bleibt sich gleich, ob der Tod die Trennung endgültig macht, oder es bei dem bloßen Auseinander bleibt, jedesmal ist die Trennung vollendet; Hoffnung bleibt nicht mehr. Der tragische Tod Elisabeths im „Gaukler" ist die reinste Gestaltung dessen, was uns immer wieder in den Balladen begegnete; in die Liebe als höchste Lebenssteigerung ist der Tod verschlungen, und gerade dort, wo das Leben das heißeste Anrecht auf Dasein zu haben scheint, steht drohend und vernichtend der Tod auf; ja im Augenblicke der höchsten Lust ist er am meisten zu fürchten. Das hat Agnes Miegel durch die fast orgiastischen Worte der sterbenden Elisabeth ausgedrückt, als sie im Kuße den heißen Lebensstrom spürt:

Elisabeth (stammelnd):
Süß, süß . . .
Dies ist der Tod.
(Sie bäumt sich empor. Jauchzend:)
Nein!
Das Leben . . .
(Sie stirbt, gleitet zu Boden. Er wirft sich über sie, noch mit den Lippen auf ihrem Mund.)

Der „Gaukler" trägt noch den Ton der frühen Ballade. Das zeigt die freudige Lebenslust, die innerliche Einsamkeit Elisabeths und das in den Tod verschlungene Leid.

Endlich der jämmerliche Tod Ulrichs im „Fasching". Hatte die Trennung der beiden Liebenden schon jenes Quälende, das aus der ungelösten Frage nach dem Warum entsteht, dann ist dieser Tod Ulrichs ohne jeden Trost, jammervoll. Und ohne Trost bleibt Katarina zurück; ihr Fortleben ist kläglicher, als es der Tod wäre. Es bleibt ihr nur ein Leben in kindischer Träumerei übrig.

Deutlich ist auch das Leben in der Vergangenheit, wie es die Gestalten der Balladen durch die Erinnerung führen, im Baron („Gaukler") und in Katarina („Fasching") verkörpert.

Auch hier sind wieder Frauen die eigentlichen Trägerinnen der Handlung. Durch das Ganze geht wiederum jener Erlebnisgehalt, der mit: Erinnerung — Treue — innerlicher Einsamkeit — Trennung — Sehnsucht nach Erlösung — Traum und Tod — Vergangenheit und Gegenwart in den Balladen herausgestellt wurde.

Daß auch hier Motive, wie die besondere Liebe zu Blumen, Liebe zur Heimat, wiederzufinden sind, mag der Vollkommenheit halber hinzugefügt sein.

Das Ergebnis der Untersuchung über den Erlebnisgehalt in den Balladen sei noch einmal in einigen Thesen zusammengefaßt:

1. Im Erlebnisgehalt der Lyrik treten am stärksten hervor: Die Vertrautheit mit der Natur und mit den Tages- und Jahresschwingungen; große Liebe zur Heimat, das Erlebnis einer Liebe, die eine rätselhafte Trennung erfährt, sich in der Rückerinnerung verzehrt, aber Treue über die Trennung hinaus bewahrt.

2. Dieser Erlebnisgehalt ist von innen her wirkende Kraft der Balladen geworden; er ist im wesentlichen derselbe wie in der Lyrik und tritt in den Balladen als allgemeiner Gefühlsgehalt hervor, der das Erlebnis der handelnden Personen und die Art derselben bestimmt. Von diesem Erlebnisgehalt aus erst ist die Balladendichtung zu verstehen, von ihm aus ist die Wahl der Stoffe und der Motive erfolgt. Besonders deutlich ist das in den Frauenballaden. Dieser Erlebnisgehalt schafft die Einheit des Gesamtwerkes. Der Erlebnisumfang steht hinter der Erlebnisintensität zurück. Da sich das Leben in Gegensätzen erfährt, sind die Erlebnisinhalte darstellbar in Gegensätzen.

3. Der Erlebnisgehalt erfährt innerhalb der Balladen einen Wandel: drängende Lebenslust (König Manfred, Mary Stuart), lachende und stolze Gestalten (Herzog Samo, Marie, das Tanzlied der Margarete von Valois, Peter Harden), Freude und

Sehnsucht nach Liebe (Madeleine Bothwell, Margarete von Valois, der Tanz) erfahren das bittere Leid der Entsagung und Einsamkeit (Elfkönig, Abisag von Sunem, Aphrodite, Magdalena, Agnes Bernauerin, Graseldis, Anna Bullen, der Abschied). Doch erhalten Sehnsucht, Erinnerung und Treue das Erlebnis lebendig; innere Einsamkeit, quälendes Forschen und Grübeln (Die Mär vom Ritter Manuel) vertiefen sich und lassen den Wunsch nach Ruhe und Vergessen und die Sehnsucht nach Erlösung (Schöne Agnete, Märchen von der schönen Mete, Müllersbraut) erwachen. Die Qual der Einsamkeit und Erinnerung (Ritter Manuel, Jane) steigert sich zur Trostlosigkeit (Siebenschön) und erregt den Wunsch nach dem Tode (die Frauen von Nidden, die Braut), findet jedoch seine Erlösung durch Treue (Domina, die Braut, Märchen von der schönen Mete, Siebenschön, Gräfin von Gleichen) und innere Überwindung (die Müllersbraut, die Gräfin von Gleichen).

Die Todessehnsucht verbindet sich mit der Liebe zur Heimaterde, aus der die Dichterin neue Sicherheit und Geborgenheit schöpft. (Die Frauen von Nidden, Heinrich von Plauen, Märchen von der schönen Mete, die Heimat, die Fähre.) Vertriebensein von der Heimat bedeutet Fluch (die Fähre).

Das Dämonische erwächst aus zwei Wurzeln: einem rätselhaften Liebeserlebnis (die Mär vom Ritter Manuel) und der starken Verbundenheit mit den Kräften der Natur und der Heimat (Ys, Schöne Agnete, Elfkönig, die Braut, das Märchen von der schönen Mete, das Opfer). Vergangenes und gegenwärtiges Leben stehen in den meisten Personen der Balladen einander gegenüber (Mär vom Ritter Manuel, Magdalena, Madeleine Bothwell, die Gräfin von Gleichen), anfangs fremd und feindlich (Magdalena, Madeleine Bothwell), dann rätselhaft (die Mär vom Ritter Manuel), schließlich innerlich überwunden (die Gräfin von Gleichen).

Der Tod, anfangs Zerstörer wertvollen Lebens, (Madeleine Bothwell, Herzog Samo, König Manfred, Mary Stuart) wird zum Befreier qualvollen Daseins (die Frauen von Nidden, die Braut, die Mär vom Ritter Manuel) und Erlöser trostlosen Lebens (Marie Antoinette, Siebenschön, die schöne Dore).

II. Die Stoffe.

1. Die Quellen.

Von der Untersuchung der Stoffquellen scheiden von vornherein eine ganze Reihe von Stoffen aus, die Allgemeingut des Wissens sind. Dazu gehören etwa die Nibelungen, die Staufen, Anna Bullen, Marie Antoinette u.a.m.

a) Unbekannter unter den geschichtlichen Gestalten, die Agnes Miegel in Balladen behandelt hat, ist „Margarete von Valois", die Gemahlin Heinrichs IV. von Frankreich und die Schwester Karls IX. Sie galt als ein Wunder von Schönheit und Lebensfroheit. Es wird von ihr berichtet, daß sie gern tanzte.[1]

Mit Jane ist die unglückliche Johanna Gray gemeint, die 1553 zur Königin Schottlands ausgerufen wurde. Ihr Gemahl Guilford Dudley wurde nach dem Sturz Johannas, die gern dem ihr von ihren Verwandten aufgedrängten Thron entsagte, von Maria der Katholischen hingerichtet.[2] Es liegt die Vermutung nahe, daß Agnes Miegel durch Fontanes Balladen „Johanna Gray" und „Sir Walter Raleighs letzte Nacht" angeregt wurde. In der letztgenannten Ballade finden sich ganz ähnliche Züge: der Mann im Gefängnis an die Geliebte denkend, der Ring, die Kritzelei eines Namens in das Fenster.

Während Fontane jedoch das Leben Johanna Grays mit geschichtlicher Treue wiedergibt, verzichtet Agnes Miegel von vornherein auf die Darstellung einer längeren Handlung. Besonders deutlich ist das an Agnes Miegels Mary Stuart. Die Ballade ist zu zwei Bildern verdichtet, auf deren erstes Fontanes „Marie Duchatel" (Werke I, 158 ff.) nicht ohne Einfluß gewesen sein mag. Das Motiv der vier Marien findet sich auch bei Fontane (Werke I, 158):

> Welchen Hofstaat bringt unsere Königin mit?
> „Sie bringt mit ihre vier Marien,
> Ihre vier Marien von Frankreich her,
> Die müssen mit ihr ziehen."

Ebenso kann man bei „La Furieuse“ an einen Einfluß von Fontanes Puritanerlied „die Stuarts“ (W. I, 173) denken, wenn es auch näher liegt, sich an Freiligraths 1846 gedichteten Zyklus von sechs Gedichten „Ca ira“ zu erinnern. Obwohl dieser Zyklus[3] mehr sozialer Art ist, ist er doch wie Agnes Miegels „La Furieuse“ aus dem Mitempfinden mit dem unterdrückten Volk und dem Haß gegen das konservative Alte, das sein Daseinsrecht verloren hat, gedichtet. Die Ballade der Dichterin ist angeregt durch eine Radierung von Käthe Kollwitz vom Jahre 1901 „die Carmagnole“. Man sieht vor hohen Gebäuden eine Guillotine errichtet, um die ein Haufen zerlumpter Weiber tanzt, während ein Trommler den Takt dazu schlägt. (Vgl. Joh. Sievers, Die Radierungen und Steindrucke der K. K. Dresden 1913 Nr. 49; eine Handzeichnung dazu bei Fritz Böttger „Handzeichnungen der K. K.“ Dresden o. J. (1921) Nr. 9.)

In „Marie Antoinette“ ist das Geschichtliche noch am meisten gewahrt. Hans Axel Graf von Fersen[4] (1755—1810) war seit 1789 vertrauter Ratgeber der königlichen Familie und unternahm den Fluchtversuch nach Varennes. Später wurde er Günstling Gustav Adolfs IV. von Schweden und von 1801 ab schwedischer Reichsmarschall. Wegen seiner Nichtbeteiligung an der Thronrevolution von 1809 wurde er öffentlich beschuldigt, den plötzlich verstorbenen volkstümlichen Kronprinzen Karl August von Schleswig-Holstein vergiftet zu haben. Er wurde darum von dem erbitterten Pöbel im Stockholmer Rathaus ermordet. Die spätere Untersuchung ergab seine völlige Unschuld.

Agnes Miegel hat die Beziehungen zwischen Graf Fersen und der Königin in zwei Bildern gegeben. Der Stoff ist innerhalb des Münchhausenschen Kreises bekannt gewesen. Das beweist Levin Schückings „die Uhr der Königin“.[5] Agnes Miegel las eine englische Biographie Fersens.

Aus den „drei chinesischen Liedern“ die ganz allgemein gehalten und zu Stimmungsbildern zusammengeschmolzen sind, ist nur schwer die geschichtliche Person der Kaiserin Tsehi zu erkennen. Sie stammte aus einer mandschurischen Familie niederen Adels;[6] als einzige der vielen Frauen des Kaisers besaß sie einen Sohn von diesem, für den sie 1861 die Regentschaft an sich riß; nach dessen Tode brachte sie 1875 ihren Neffen Thait-sien auf den Thron, dessen glückliche Regierung Kwang-Sü, d.h. glänzender Erfolg, genannt wurde. 1898 brachte sie einen dritten Herrscher durch Staatsstreich zur Regierung. Um die Jahrhundertwende war sie die Seele des Boxeraufstandes, später jedoch die Förderin der Reform. Sie

starb 1908 mit 73 Jahren, nachdem sie noch kurz vorher ein viertesmal die Thronfolge nach ihrem Willen geordnet hatte. Es könnte sein, daß Agnes Miegel durch die chinesischen Ereignisse um die Jahrhundertwende auf diesen Stoff aufmerksam wurde. Jedenfalls ist ihr die Gegenüberstellung der armen Frau, die später zur mächtigsten Kaiserin wird, wichtig gewesen, wie ja auch die chinesische Lyrik liebt, in Gegensätzen darzustellen. In dieser Art der Darstellung ist Agnes Miegel auch von chinesischer Lyrik beeinflußt.

Daß „Agnes Bernauerin“[7] eine geschichtliche Person ist — sie wurde 1435 von der Donaubrücke zu Straubing in den Fluß gestürzt — ist unserem Bewußtsein seit der vielfachen Behandlung durch Hebbel, Otto Ludwig und Martin Greif (1894) u.a. nicht mehr deutlich. Es ist jedoch anzunehmen, daß Agnes Miegel diesen Stoff nicht durch literarische Überlieferung kennengelernt hat, sondern durch das Volkslied. Denn „die schöne Bernauerin“ ist auch Gegenstand bayerischer Volkslieder.[8]

Die Sage des Grafen von Gleichen hat noch nicht restlos Aufklärung gefunden. Im Erfurter Dom soll sich nach Reineck[9] ein Grabstein befinden, der den Grafen zwischen seinen beiden Frauen darstellt. Die Sage von einem Grafen mit zwei Frauen war schon 1539 ausgebildet. Da 1908 W. Schmidtbonn[10] und 1913 der Kleistpreisträger Ernst Hardt[11] den Stoff im Drama behandelten, mag Agnes Miegel hier angeregt sein. Daß Agnes Miegel Arnims Stück „Die Gleichen“ gekannt hat, ist nicht anzunehmen.

Das Motiv der entsagenden Frau, besonders der gezwungen entsagenden Nonne, das in „Madeleine Bothwell“ dargestellt ist, ist auch von Lenau und Geibel behandelt worden. Bei Lenau[12] fleht Heloise, die Geliebte Abälards, „um Kühlung ihrer Herzensflamme“:

> Verzeih, wenn ich oft kniend am Altare
> Zu knieen mein' an meiner Freudenbahre,
> Und daß in mir verlorenes Mutterglück
> Aufschreit: Gib mir den Bräutigam zurück!
> — — — — — — — — — — —
> Ich kam zu beten, doch im Windeshauch
> Hör ich mein unempfangenes Kindlein wimmern.

Ähnlich hatte Agnes Miegel es in dem Gedicht „Ungeborenes Leben“ (Gd. 60) ausgesprochen:

> Hör, wie in deinem Schoße weint
> Bittend das ungeborene Leben.

Geibel[13] hat dasselbe Motiv in der „Jungen Nonne", nur leichter, weniger ernsthaft:

> Ach Gott, was hat mein Vater, was meine Mutter gedacht,
> daß sie mich zu den Nonnen ins Kloster gebracht!

Das Motiv der sich nach dem Leben der Mutter sehnenden Nonne ist auch von Lulu von Strauß und Torney[14] gestaltet worden. „Die Nonne", die statt des eigenen Kindes das Jesuskindlein wiegen muß, versetzt sich in die Freuden der Mutter:

> Seh ich nicht ein süßes Leben liegen,
> Ohne Glanz und Glorie, — aber mein?

Diese und Münchhausens[15] „Nonne", die als Ideenballade die Entsühnung der mit dem Priester entflohenen Gottesbraut zum Gegenstande hat, sind allerdings später entstanden, als Agnes Miegels Ballade, zeigen aber doch, daß dieser Stoff im Münchhausenschen Kreise bekannt war.

Vor allem aber ist auch hier wieder an das Volkslied zu erinnern. Das Lied vom Grafen und der Nonne ist eines der verbreitesten Volkslieder.[16] Auch hier handelt es sich fast immer um eine der Liebe entsagenden Nonne.

Die Gestalt der „Marie" hat Agnes Miegel nach persönlicher Bekanntschaft mit einem Mädchen und für dieses geschaffen, die ein Nachkömmling der Stuarts, aber Ostpreußin, war.[17]

Die ältesten geschichtlichen Stoffe der Heimatballaden reichen ins Sagenreich zurück.

Samo, über den bereits Fredegar[18] berichtet, gilt eigentlich nach Schreuer[19] mehr als slawisch-böhmischer Fürst, der gegen die andringenden Franken kämpft; spätere Tradition[20] hat ihm zum Heros der Slawen gemacht, obwohl er bei Fredegar noch Franke ist. Es ist wahrscheinlich, daß dieser Stoffkreis, wie überhaupt der der preußischen Geschichte auf der Schule Agnes Miegel nahegetreten ist; Samo gilt in der Sage als letzter Preußenhäuptling. Die Begegnung Samos mit dem Ritterorden ist ein dichterischer Anachronismus. Das „Kriegervolk in weißen Mänteln" ist erst nach dem Fall Akkos 1191, also rund 500 Jahre nach Samo in Preußen. Die Zahl sieben (7 Kinder) ist dichterisch, ebenso wie die Zahl der sieben Frauen von Nidden. Die Zahl sieben ist, wie die Zahl neun, im Märchen unzählige Male belegt;[21] sie gilt als heilige Zahl. Auch Gottfried Keller besaß eine Vorliebe für die Zahl sieben.

„Heinrich von Plauen“[22] starb 1429 in Lochstädt. Er war Hochmeister des deutschen Ordens. 1413 wurde er durch eine Opposition innerhalb des Ordens abgesetzt, bis 1422 gefangen gehalten und hielt sich dann bis zu seinem Tod in Lochstädt auf. Eichendorff stellte ihn in einem Drama „Der letzte Held von Marienburg“[23] dar, und Paul Wichert[24] schrieb über ihn einen Roman, doch dürften beide Werke ohne Einfluß auf Agnes Miegel gewesen sein, die den Stoff durch den Schulunterricht kennengelernt haben wird.

Das „Begräbnis“ und „Der Abschied“ sind dem Leben entnommen. Es lag Agnes Miegel nahe, Gestalten ihrer Vaterstadt darzustellen. Das Kaufmannsleben war ihr durch den Beruf des Vaters vertraut. Der Name Ovander entstammt dem Verwandtenkreise des Vaters der Dichterin, doch ist das Geschlecht Ovander heute ausgestorben.[25]

b) Von den biblischen Stoffen ist „Abisag von Sunem“ Gegenstand des alten Testamentes.[26] Ob R. M. Rilke[27] in seiner „Abisag“ und „Esther“ von Agnes Miegel abhängig ist, war mir nicht möglich festzustellen.

c) Der größte Stoffkreis jedoch ist der der Legenden, der Sagen, des Märchens und des Volksliedes. Hier mag man sich noch einmal des anfangs Gesagten erinnern, wie sehr Agnes Miegel in ihrer Heimat verwurzelt ist, wie viel Anregungen sie durch die Erzählungen des Vaters, der Dienstmädchen empfangen hat. Es wird daher bei vielen Stoffen vergeblich sein, nach literarischen Vorbildern zu suchen. Agnes Miegel ist ein ganz unliterarisches Gewächs. Sie ist die eigentliche Fortsetzerin des Volksliedes und der Volksballade. Das von Herder geprägte Wort Volkslied umfaßt nicht nur die lyrischen Lieder. Solche sind sehr selten. Immer ist das Volkslied auch Wiedergabe eines Geschehens. Alles Merkwürdige, Grausige, Spukhafte und Dämonische findet hier seinen Niederschlag. Dazu kommt, daß das Volkslied die einfachen starken Empfindungen des Naturvolkes ausdrückt. Das Volkslied liebt es, sich über Tod und Grab, über Krieg und Soldatenwesen seine Gedanken zu machen und Geschehnisse, die ihm besonders merkwürdig erscheinen, zu erzählen. Am meisten Raum jedoch nehmen die menschlichen Beziehungen ein: Sehnsucht, heimliche Liebe, Treue bis zum Tod, Mädchenklagen über Verlassenheit, Scheiden und Meiden, Tanz und Belustigung. Das Heroisch-Heldenhafte, bis zum Grausigen von Mord und Verbrechen gesteigert, das Dunkel-Rätselhafte und das Menschlich-Empfindsame sind die Erlebnisinhalte des Volksliedes.

Solche in Sage, Märchen und Volkslied gekleideten Inhalte haben Agnes Miegel schon als Kind erregt. — Es muß auch hier noch einmal darauf aufmerksam gemacht werden, daß Motive, wohl auch ganze Balladen, einfach aus der Atmosphäre des Volksliedes und des Märchengutes stammen, ohne daß sich bestimmte Vorbilder nennen lassen. Wenn Ähnliches in den folgenden Balladen mit Ähnlichem aus dem Volksgut zusammengestellt wird, so will das zunächst nur heißen, daß Agnes Miegel aus dem Kreise dieser Stoffwelt heraus gedichtet hat. Für manche Stoffe der Balladen lassen sich bestimmte Vorbilder nennen, aber sehr oft wird es Geheimnis bleiben müssen, wie weit literarisch-gelesene oder gehörte und aus der Erinnerung aufsteigende Motive zusammengeflossen sind, zumal Agnes Miegel ganz aus dem Gefühlshaft-Unbewußten heraus schafft.

Diesem Dunst- und Nebelkreis des Volksliedes entstammt der „Elfkönig", für den sich keine direkten Vorbilder aufweisen lassen. Der dänischen Volksballade entstammt das Motiv des Erlkönigs, durch das Goethe angeregt wurde. Das Motiv der Sehnsucht nach dem Elfenkönig, wie es Agnes Miegel verwendet, findet sich auch in der schottischen Ballade „Lady Isabel und der Elfenritter":[28]

O hätt ich jenes Horn,[29] drauf zu blasen mit Lust
Die Ranunkeln blühn lustig und frei,
Und jenen Elfenritter zu ruhn an meiner Brust,
Am ersten Morgen im Mai.

Das Eifersuchtsmotiv ist wohl Erfindung der Dichterin.

Die Ballade „Griseldis" ist eine Versfassung der von J. P. Jacobsen in Marie Grubbe gegebenen Gestalt. Der Stoff[30] gehört zu den bekanntesten Legenden. Diese Sage stammt aus dem Mittelalter und ist erstmalig von Boccaccio (Dekamerone 10, 10) literarisch geformt. Später, wie noch unten näher dargelegt werden soll, von Arnim, Schwab u.a. in Balladen behandelt.[31] Doch hat sich Agnes Miegel fast ganz von dem Überlieferten getrennt, sodaß kaum noch das Gerüst der Handlung übrig blieb. Ob Agnes Miegel durch Halms „Griseldis"[32] angeregt ist, ist zweifelhaft. Gerhart Hauptmanns „Griselda" erschien erst 1909.

Auch für „Ys" benutzte Agnes Miegel eine Sage, die sie schon als Kind kennengelernt hatte.[33] Ys ist eine sagenhafte bretonische Stadt, die wegen der Habsucht ihrer Bewohner versunken sein soll; zur weiteren Strafe sind diese gezwungen, ununterbrochen zu essen und zu trinken. Die Türme und Zinnen

der Stadt sollen noch heute für gläubige Augen auf dem Meeresgrund sichtbar sein. Diese in England und Frankreich reich bekannte Sage ist auch heute noch lebendig.[34] Agnes Miegel hat sie für ihre Ballade stark gewandelt; diese hat Züge aufgenommen, wie sie das Grimmsche Märchen vom „Froschkönig oder eisernen Heinrich“[35] kennt: Viele Königstöchter; die jüngste ist die schönste; eine goldene Kugel, die ins Wasser fällt; der Brunnen; die dreimalige Aufforderung: „Königstocher jüngste, mach mir auf“; es steigt aus dem Brunnen, um die Königstochter zu freien. — Das sicher oft gehörte Motiv vom Untergange einer Stadt, wie es gerade in Norddeutschland zu Hause ist (Vineta, Stavoren, Hela, Julin) und märchenhafte Züge von der Königstochter und dem Nix haben sich hier vereinigt.

Auch beim „Nachtspuk“ wird man an ein Grimmsches Märchen erinnert; besonders gleichen sich die Schlußworte der Ballade mit den Seufzern, die die Mutter in dem Märchen vom „Brüderchen und Schwesterchen“[36] ausstößt:

Was macht mein Kind, was macht mein Reh?
Nun komm ich noch diesmal und dann nimmermeh.

Daß Münchhausens 1902 entstandene Ballade „die tote Mutter“[37] von Einfluß auf Agnes Miegel gewesen ist, ist nicht unmöglich. Beiden Balladen gemeinsam ist das Motiv der toten Frau, die ihre Kinder besucht. — Verwandte der Dichterin hatten einen Hausspuk, der dem „Nachtspuk“ glich.

Ganz in den Bereich des Märchens treten wir bei den Balladen das „Märchen von der schönen Mete“ und die „Müllersbraut“. Das „Märchen von der schönen Mete“ entstammt einer ostpreußischen Mahrsage, die allgemein bekannt ist. Erzählt wird eine ähnliche von Toeppen:[38] ein Mädchen, das als weiße Gestalt allnächtlich auf dem Berge von Pietraschen erscheint, bittet einen verirrten Hirten, sie mit den Armen zu umschlingen und bis zum ersten Hahnenschrei ohne Furcht zu halten. Dadurch würde er sie erlösen und sich zum Herren des verzauberten Schlosses machen. Das Mädchen verwandelt sich nach und nach in fünfzig verschiedene Gestalten, eine schleußlicher als die andere, zuletzt in einen Drachen. Da läßt der Hirt angstgepackt los und flieht davon. — Die Erlösung eines Menschen, der in eine Schlange verwandelt wurde, ist ein verbreitetes Märchenmotiv der nordischen Sagenwelt. Bei Warrens[39] findet sich eine schottische Ballade „Tamlane“ mitgeteilt, die fast die gleichen Verwandlungsarten enthält, wie die Ballade der Agnes Miegel, nur daß hier das Mädchen ihren Geliebten erlöst, der durch Elfen verzaubert wurde:

Sie wandeln mich in Euren Armen, Janet,
zu einer Natter und Schlangen,
doch haltet mich treu, laßt mich nicht frei,
wollt Ihr als Gemahl mich umfangen.
Sie wandeln mich in Euren Armen, Janet,
zu Eis auf starrender Flut,
sie wandeln mich in Euren Armen, Janet,
zu einer gewaltigen Glut . . .
allendlich zum sterblichen Mann.

Bei Agnes Miegel heißt es:

Er hielt das wilde Feuer, das brannte ihn heiß,
das Feuer ward zu Wasser, das Wasser ward zu Eis.

Er hielt die Todeskalte, er ließ sie nicht los,
da ward sie zur Schlange, bunt und riesengroß.

Und als er sie zwang, die sich um ihn wand,
die wunderschöne Mete wieder vor ihm stand.

Ein wunderschönes Mädchen, das „Schöne Mete" hieß, und für die Agnes Miegel die Ballade schrieb, da sie der Elfin aus der Mahrsage glich, hat der Ballade den Namen gegeben.[40]

Die „Müllersbraut" gehört in dieselbe Atmosphäre der Volksdichtung. Als Kind hörte Agnes Miegel das Volkslied von der Müllersfrau singen, das allerdings ganz zersungen war und dem der Schluß fehlte.[40] Müllerstöchter sind im Volkslied oft besungen;[41] auch das Motiv der Kindesmörderin ist in ihm vorhanden.[42] Eine kuhländische Volksballade[43] „Die Rabenmutter" weiß von dem dreifachen Kindesmord. Doch das dritte Kind wird gerettet und von einem Hirten nach Hause gebracht, wo die Mutter gerade Hochzeit hält, aber vom ‚Geier' geholt wird. Das gerettete Kind spricht zur Mutter:

Ei Mutter, nimms ab dein Kränzelein,
du hast geboren drei Söhnelein.

Das eine hast du in Mist versenkt,
das andere hast du im Wasser ertränkt.

Ähnliche Einzelzüge finden sich auch bei Agnes Miegel, deren Ballade ganz in dem Tone des Volksliedes gehalten ist:

Tue ab, tue ab deine Myrtenkron', —
am Feldstein modert dein junger Sohn.

Wie sehr sich Agnes Miegel in die Art des Volksliedes hineingefunden hat, zeigt der neuerfundene Schluß der Ballade.

„Die Rose“ entstammt ebenfalls dem Volkslied. Auf dem Grabe wachsende Rosen,[44] Lilien, Nägelein oder Blumen, die sich umschlingen u.a.m., sind zahlreich im Volkslied und Märchen als Motiv verwendet. Schon die Dichtung des Mittelalters kennt die Rose als Symbol der Liebe. Justinus Kerner[45] hat in der „Lilie“ ähnliche Motive des Volksliedes verwertet, wie sie auch die Ballade der Agnes Miegel aufweist. Bei Kerner heißt es:

Es wächst eine Lilie auf einem Grabe,
kam ein Gärtner auf den Grabeshügel,
sah die Schöne, dacht in einen Lustwald
vom verlassenen Orte sie zu pflanzen,
riß sie aus, doch wehe! Aus dem Grabe
riß ein Herz er, das sie fest umschlungen.

Agnes Miegel wurde durch das in der „Rose“ geschilderte Erlebnis eines Verwandten zu dieser Ballade angeregt; der Aberglaube, daß der Tote die von seinem Grabe genommenen Blumen holen kommt, war früher allgemein.

Die „Schöne Agnete“ behandelt das vielbesungene Motiv der deutschen Volksballade von der Braut des Wassermanns. Dieses Motiv ist in deutschen, dänischen, schwedischen und wendischen Liedern verbreitet; vor allem bekannt als „die Schöne Hannale“, „Schöne Agnete“ und „Schöne Lilofee“. Erk-Böhme[46] stellte es vor allem aus schlesischen Lesarten zusammen. „Die schöne Agnete“ ist die Fassung aus der Niederlausitz; in dieser Ballade wird die Wassermannsbraut vom Nix getötet.

Brunnier[47] nimmt mit Erk-Böhme zwei Urbilder der Liedergruppe von der Wassermannsbraut an, wovon die schönere Fassung östlich der Elbe auf altslawischem Boden (besonders Schlesien) erwachsen ist. Dieser Fassung ist Agnes Miegel nur im wesentlichen gefolgt: der wilde Wassermann freit die schöne Hannale; sie versinkt mit einer Brücke aus Gold, die er für sie bauen ließ; während sieben Jahren gebiert sie ihm sieben Söhne. Als sie die Heimatglocken läuten hört, erwacht die Sehnsucht nach der Erlösung, nach der Kirche, nach dem Sakrament. Im Hause der Eltern fällt ihr nach dem Gottesdienst ein Apfel in den Schoß; der Apfel ist der verwandelte Wassermann; er ermahnt sie zur Rückkehr zu ihren Kindern und will endlich die Kinder teilen, das siebente soll aber zerstückt werden, damit die Teilung gleich sei. Da erwacht ihre Mutterliebe und sie kehrt zurück:

Und eh ich mir laß mein Kind verteilen,
Viel lieber will ich im Wasser bleiben, ich arme Hannale.

In Ostpreußen ist dasselbe Volkslied unter dem Namen der schönen Dorothee, der Königin von Mohrenland (Moorland) bekannt. Erk-Böhme nennt die Uckermark als Heimat, für die „Schöne Agnete" jedoch die Niederlausitz. Der Ausgang ist bei beiden Volksliedern verschieden. Während bei der „Schönen Hannale" die Mutterliebe siegt, folgt sie in den beiden letztgenannten Fassungen dem Wassermann nicht und wird von ihm enthauptet; in den Wassermannsliedern, die östlich der Elbe heimisch sind, wird der Schluß wieder anders erzählt.

So kam Agnes Miegel dazu, den Schluß ihrer Ballade eigen zu gestalten. Das Erlösungsmotiv, das im Volkslied schon vorgebildet war, wird herausgestellt. Die Erlösungssehnsucht der getauften Christenseele ist es, worauf es ihr ankommt. Später lernte sie die Ballade Matthew Arnolds[48] „The Forsakan Merman" in England kennen. Auch hier kehrt die Braut, die die Glocken läuten hört und zur Kirche geht, nicht mehr zurück. Sie sagt zum Meermann:

„I must go, for my kinsfolk pray
In the little grey church on the shore to-day.
Twill be Easter-time in the world — ah me!
And I lose my poor soul, Merman! here with thee".

Und sie singt erfreut über ihre Erlösung:

O joy, o joy — — —
For the priest, and the bell, and the holy well.

Den äußeren Anlaß zu dieser Ballade gab Agnes Miegel der Anblick einer holländischen Kuff, die an der Pregel lag und ein Meerweib als Gallionsfigur trug.[49] So hat diese Volksballade, die von Goethes „Fischerin" bis zu Gerhart Hauptmanns „Versunkenen Glocke" anregend gewirkt hat, eine neue Darstellung erfahren. Von Herder wurde dieses Volkslied in die deutsche Dichtung eingeführt. Von Rückert (ges. Ged. III., 103) und von Möricke (Ged. 185, 9. Aufl.) wurde es benutzt, von Heine in der „Begegnung" (I., 284, Elster) mit romantischer Ironie. — Am meisten entspringt jenes mystische Schlußbild dem Unbewußten im Schaffen der Dichterin. Wohl finden sich im Volkslied Verwandlungen in Blumen und Verzauberungen in Bäume,[50] aber doch empfindet jeder die Ursprünglichkeit des aus der Tiefe aufsteigenden Schaffens, aus dem jenes Bild vom weißen Wasser entstammt — rätselhaft, unerklärbar.

Einer ostpreußischen Sage entstammt der Stoff zu der Ballade „Das Opfer". Den Namen „Valtin Supplit", den die ostpreußische Sagensammlung von Tettau und Temme[51] über die Fabel setzt, hat Agnes Miegel als Name des Vorbeters von Nachkommen der Opfernden nennen hören. Die Sage erzählt: 1520, zur Zeit des Krieges zwischen Brandenburg und Polen, lebte in Samland ein Abkömmling der alten Priester des Landes, Valtin Supplit, der sich erbot, die Schiffe der Polen vom Lande fern zu halten. Der Markgraf nahm den Vorschlag in seiner Bedrängnis an, und durch ein heidnisches Opfer wurden den Polen, die die Landung versuchten, die Augen verblendet. Sie sahen den Strand bald als Abgrund, bald als unübersteigbare Sandberge. Allein, seit dieser Zeit gab es keine Fische mehr, sieben Jahre lang. Da gestand Supplit endlich, daß er bei der Opferung des Stieres alles zurückgewiesen, was sich dem Ufer nähere, aber vergessen, die Fische auszuschließen. Doch ein zweites Opfer brachte die Fische in noch größerer Zahl zurück. Der Pfarrer zu Pobethen zeigte jedoch Supplit an; er und die anderen zahlten die Strafe gern, da sie wieder Fische hatten.

Da der „silberne Hering" nie mehr zurückkehrte, obwohl das zweite Opfer die anderen Fische wiederbrachte, hat die Ballade einen tragischen Abschluß erhalten.

In Bechsteins „Deutschem Sagenbuch"[52] findet sich auch die niederdeutsche Sage von der „Domina", ursprünglich in der Sage „Mutter Emerentia von Rietdort" geheißen. Die Sage, die zu Arendsee zur Zeit der ersten deutschen Religionskriege spielt, wird von Agnes Miegel fast genau so wiedergegeben. Agnes Miegel hat sie für eine ihr teure Frau geschrieben, die diese Sage schätzte. Da ihr aber der Stoff nicht so zugewachsen ist wie die Heimatballaden, hat Agnes Miegel diese Ballade in der Gesamtausgabe wieder weggelassen.

Zu „Siebenschön" ist ein Schleswig-Holsteinisches Märchen namengebend geworden, das Agnes Miegel aus der genannten Bechsteinschen Sammlung[53] kennenlernte, sich aber inhaltlich wenig mit ihrer Ballade berührt. Dagegen wird die Sage von der reichen und übermütigen Jungfrau in der Sage „Stavorens Untergang"[54] erzählt. Die Jungfrau kränkt in ihrem Übermut die Armen der Stadt und verarmt zur Strafe dafür selbst. Agnes Miegel lernte die Erzählung von der „Juffrow von Stavoren" durch mündliche Erzählung kennen; mit dieser mischten sich bald andere Motive. So z.B. ist die im Märchen oft geschilderte Galgenszene, die in dem genannten Märchen nicht vorhanden ist, dafür im Volkslied

geschildert. „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain", das Volkslied in „Des Knaben Wunderhorn",[55] kennt ein ähnliches Schlußbild:

Dort draußen auf dem Berge
Da steht das hohe Rad.
Will ich mich drunten legen
Und trauern früh und spat.
— — — — — — — —
Es fressen den die Raben,
Der mich verführet hat.

Einer westenglischen Sage ist der Stoff der „Lady Gwen" entnommen, die Agnes Miegel ebenfalls durch mündliche Überlieferung vermittelt wurde.[56] — Die Nacht vor „Hallows Eve", die in der altgermanischen und keltischen Sagenwelt unserer Silvesternacht entspricht, spielt in den schottischen und englischen Volksballaden als Gespenster- und Spuknacht eine Rolle; in dieser Nacht reiten die Elfen,[57] erheben sich die Toten usw. Die Erinnerung an englische Herbstnächte und Gruselgefühle an Hallows Eve schufen bei Agnes Miegel die Grundstimmung der Ballade, deren Atmosphäre die von Herder zuerst übersetzte Ballade „Williams Geist"[58] angibt, die später von Bürger in der „Lenore" neugestaltet wurde. Auch in der Ballade „Klein Roland"[59] holt der tote Liebste die Braut am Allerseelentag, wie denn überhaupt das Liebesabenteuer die altschottische und altenglische Ballade fast ganz beherrscht, deren Personen stets Prinzen und Fürsten sind.[60]

Da Agnes Miegel ihre Stoffe meist mündlich kennen lernte, nahmen sie im Laufe der Jahre Motive von anderen Stoffen auf. Eine solche Verschmelzung von verschiedenen Motiven ist auch „Die Mär vom Ritter Manuel", mit der sich die Dichterin lange Jahre getragen hat.[56]

Hier kann ich zunächst auf die Erörterung über den Namen Tamara im „Literarischen Echo"[61] hinweisen, die sich dem Aufsatz Münchhausens über diese Ballade anschloß.

Demnach ist der Name Tamara biblischer Herkunft (Gen. 38, 6 und Sam. II, 13). Thamar heißt im Hebräischen „Palme" und ist heute noch als Frauenname bei den Armeniern weitverbreitet. „Tamara" ist das slawisierte Thamar.

Noch heute steht am Terekfluß ein Schloßturm, der den Namen Tamaras trägt, jener sagenhaften grusinischen Königin des 13. Jahrhunderts. Bei der Schilderung des Schlosses hat Agnes Miegel an georgische Landschaft gedacht.[56]

Als Quelle nennt Agnes Miegel Boccaccio und japanische und chinesische Sagen. Die Erzählung vom verzauberten Edelmann findet sich bei Boccaccio im Dekameron X, 9. Hierher stammt also die allgemeine Situation des Getrenntseins der Liebenden und die Verzauberung durch einen orientalischen Zauberer. Agnes Miegel lernte als Mädchen diese Boccaccio-Erzählung im Auszug als Übersetzungsaufgabe ihres englischen Lesebuches kennen.[56]

In dem japanischen Märchen von „Uraschimatoro“[62] wird der Held in den Meerpalast der Prinzessin Otohime geführt und nach seiner Wiederkehr wird er gewahr, daß er 300 Jahre der Heimat fern geblieben war.

Noch deutlicher ist das Verschwimmen von Traum und Wirklichkeit in chinesischen Märchen; da wird z.B. erzählt,[63] wie einer plötzlich müde und schläfrig wird und mit Rütteln nicht geweckt werden kann. Als er erwacht, erzählt er den Traum, in dem er einen Drachen getötet, dessen Kopf während des Erzählens aus der Luft herabfällt. Begünstigt wird dieses Traumleben bei den östlichen Völkern durch die Vorstellung von dem vielmaligen Gestaltenwandel, den der Mensch durchlaufen muß. Es gehört zu den Geheimnissen der Zauberer, als Doppelgänger[64] erscheinen zu können, also gleichzeitig zwei Leben zu führen. Durch einen Doppelgänger befreit in der Gespenstergeschichte „Die Sekte vom weißen Lotos“[65] der Zauberer sich und seine Familie von den Soldaten. Das Motiv des Doppelgängers ist in dem Sagengut aller Völker zu finden,[66] und von den Romantikern mit Vorliebe behandelt (Jean Paul, Brentano, Hoffmann).

Legendenstoffe hat Agnes Miegel in „Maria Magdalena“, „Legende“ und „Santa Caecilia“ behandelt.

Maria Magdalena ist ebenfalls Gegenstand des Volksliedes.[67] Auch die Legende hat sich schon früh dieser volkstümlichen Gestalt bemächtigt; sie soll auf der Flucht vor einer Christenverfolgung nach der Provence gelangt sein und in einer Grotte bei Ste—Baume ihr Leben als büßende Einsiedlerin verbracht haben.[68] Doch findet sich in Agnes Miegels Ballade nichts, was auf Kenntnis der Legende hinwiese. Es sind Züge, die uns im Neuen Testament[69] überliefert wurden. Dagegen hat die Ballade „Legende“ den englischen Heiligen und König Oswald (7. Jahrhundert) ganz seines historischen Kleides beraubt und nur das Legendenhafte hervorgehoben. Schottische Mönche brachten die Verehrung des Heiligen nach Tirol, wo er noch heute verehrt wird. Die letzte Garbe des Feldes wird zu einer menschenähnlichen Figur geflochten und dem Heiligen zum

Dank dargebracht.[70] Abweichend von der Geschichte kennt die Legende[71] das Keuschheitsmotiv; in der Legende wird auch erzählt, daß Christus als unerkannter Pilger zu Oswald kommt und ihn seines Thrones entsagen heißt, was dieser auch tut; er erhält ihn aber zurück, als sich Christus zu erkennen gibt: er habe ihn nur versuchen wollen. Dennoch gelobt Oswald Keuschheit. Agnes Miegel hat diese Motive in ein einheitliches Ganze verschmolzen.

Die hl. Caecilia, der als Patronin der Musik die Orgel als Attribut beigegeben ist, ist als solche besonders durch das Gemälde Raffaels[72] (1513) bekannt geworden. — Herder[73] legt der Heiligen in einer schönen Legende sogar die Erfindung der Orgel bei, obgleich sie wohl nur durch ein Mißverständnis[74] der Überlieferung Attribut der hl. Caecilia wurde. In neuerer Legendendichtung wurde Caecilia von den Romantikern behandelt.[75]

d) Stoffe heimatgeschichtlicher Gegenwart hat Agnes Miegel in ihren letzten Balladen: Das Kriegskind, Die Fähre, Die Frauen von Nidden, Rossija und England verwendet.

Die Geschichte der Frauen von Nidden gehört insofern in die Gegenwart, als ihre Begräbnisstelle vor nicht allzu langer Zeit von der Wanderdüne wieder freigegeben wurde. Nidden ist auf der kurischen Nehrung an der Haffseite gelegen. Es ist auch sonst sagenumwoben: Die Hexe von Nidden[76] zieht jeden mit ihrem Gesang ins Wasser. Die Sage von den Frauen von Nidden wurde Agnes Miegel durch Erzählung bekannt.[56] Angeregt ist diese Geschichte durch die Tatsache, daß das Dorf Nidden von einer Wanderdüne verschüttet wurde und später wieder zum Vorschein kam. An der wieder freigewehten Begräbnisstelle des Ortes, dem sogenannten „Pestkirchhof", wurden Münzen aus dem 17. Jahrhundert gefunden.[77] Angeblich liegen die Frauen von Nidden auf diesem Pestkirchhof begraben. Sie schmücken sich selbst zum Begräbnis, wie man noch heute die Toten oft im höchsten Staat zu begraben pflegt.

Eine Mischung von Sagenmotiven und gegenwärtiger Geschichte liegt der „Fähre" zugrunde. Agnes Miegel hat diese Ballade geschrieben, als das Memelland 1919 unter alliierte (litauische) Verwaltung gestellt wurde. Der Fürst verkörpert den aus der Niederung ziehenden Genius Preußens und seiner Werke. Die Schilderung der Landschaft gibt fast genau den Tawéllningker Fahrkrug wieder, überhaupt die typische Niederungslandschaft.[56]

Im „Kriegskind“ ist der Ton des Volksliedes nachgeahmt; es erinnert an litauische Volkslieder, von denen man bei Rhesa-Kurschat[78] ein ähnliches findet:

Liebe Tochter Simonene,
Wo erhieltest du den Knaben?
Mutter, Mutter meine Ehre,
Durch die Träume kam er.

Als die Mutter weiter fragt, wo sie den Knaben hinsenden wird, heißt die Antwort:

Mutter, Mutter, meine Ehre
In das Kriegsheer der Bojaren.
Liebe Tochter, Simonene,
Was wird er da werden?
Mutter, Mutter, meine Ehre
Er wird Hetmann werden.

Bei Agnes Miegel heißt es ähnlich:

Was soll draus werden?
— — — — — —
Wird ein Pferdchen satteln
Nach Tilsit reiten
In die Kaserne
Wird ein Dragoner
Ein junger, forscher
Wie sein Onkel Jurgis.

In „Rossija“ und „England“ hat sich Agnes Miegel durch die Ereignisse des Weltkrieges bewegen lassen, Gegenwartsstoffe zu einer Mythe zu gestalten.

Wie „La Furieuse“ sind auch einige andere Balladen durch Betrachtung von Bildern angeregt. Dazu gehören: „Die schlafenden Götter“, die zu einem Bilde der Steingötter auf der Osterinsel geschaffen sind. Das Geheimnis dieser Steinmonumente ist nicht mehr gelöst worden. Eine Engländerin versuchte es noch während des Weltkrieges.[84]

2. Erlebnisgehalt als Ursache von Stoffänderung und Motivwahl.

Von Dilthey und seinen Nachfolgern ist immer wieder betont worden, daß die Stoffwahl — Ermatinger[79] nennt es Stoffindung — durch die Erlebnisstimmung verursacht ist. Was geeignet ist, Eigenes auszudrücken, wird gewählt; für Agnes Miegel

ist bezeichnend, mit welch innerlich notwendiger „Einseitigkeit" sie immer wieder Frauen dargestellt hat, Frauen, die in bestimmten Lebenssituationen stehen, die um der Liebe willen Leid erfahren, sich verzehren an der Sehnsucht nach Glück, die schmerzliche Trennung erleben, wie es im Erlebnisgehalt geschildert wurde.

Eigenes Erlebnis also trieb die Dichterin zu Stoffen wie Agnes Bernauerin, Griseldis, den Frauen englisch-schottischer Geschichte, zu den Gestalten jüdischer und christlicher Vorzeit, zu Sage, Märchen und Volkslied der Heimat und der nordisch-germanischen Frühzeit. Dabei ist zu bemerken, daß Agnes Miegel sich nicht gescheut hat, viel behandelte Stoffe, wie Agnes Bernauerin, aus eigenem Erleben heraus neu zu gestalten. Daß es im 20. Jahrhundert wieder möglich geworden ist, alte Stoffe neu zu sehen, ohne der Verachtung anheim zu fallen, darauf hat Oskar Walzel[80] aufmerksam gemacht.

Eine wichtige Frage zur Erkenntnis des Besonderen eines Dichters ist und bleibt die Wahl der Motive, die Stoffänderung. Denn unter den Begriffen: Stoff, poetische Stimmung, Motiv, Fabel, Charakteren und Darstellungsmitteln ist nach Dilthey[81] der wichtigste der des Motivs: „in dem Motiv hängt das eigene Erlebnis des Dichters zusammen mit der Fabel, den Charakteren und der poetischen Form."

Ist es so, daß das Erlebnis den treibenden Faktor bei der Wahl der Einzelmotive ausmacht, dann müßten sich aus der Untersuchung über die Stoffumschmelzung wichtige Fingerzeige für das Verständnis der Eigenart der Dichterin ergeben.

Besonders deutlich tritt die Stoffänderung in den Balladen ins Bewußtsein, die geschichtliche Personen behandeln, deren Charakterzüge durch die Forschung einigermaßen sicher stehen.

Von „König Manfred" z.B. sind viele Züge seines Lebens bekannt; stärker ins Auge fallende, als sie von Agnes Miegel dargestellt werden: seine Tapferkeit, seine Umsicht, seine großen Pläne politischer Art u.a.m., auch seine Lebensfroheit, sein schönes Äußere, Höflichkeit, Güte; sein Hof war der Sammelpunkt der Troubadours. — Von all dem wählt Agnes Miegel seine Lebensfroheit aus; er wird zum Träger eines glühenden Lebensbekenntnisses.

Bei „Mary Stuart" belehrt ein Vergleich mit Fontanes „Maria Stuart", daß Agnes Miegel nichts von dem dramatisch erregten Geschehen im Leben der Königin gibt. Nur zwei Situationen gleichsam werden ausgewählt; und auch nicht etwa bedeutende aus dem Leben der Königin: als Dauphine im Königsschloß der Touraine, lachend und lebensfroh und die

letzte Erinnerung an ihr geliebtes Leben vor Augen. Was an wirklichem Geschehen das Leben Maria Stuarts gefüllt hat, wird nur andeutend gestreift, um die Stimmung zu erhöhen, den Gegensatz zwischen dem früheren Glück und dem jetzigen Todesdrohen herauszustellen.

In „Abisag von Sunem" hat die Dichterin den biblischen Sachverhalt umgedreht. Nicht der ältliche Adonai ist es, wie das alte Testament berichtet, der Abisag begehrt und dafür von seinem älteren Bruder Salomon getötet wird, sondern Abisag verlangt nach Adonai; und dieser wird in der Ballade sogar zum jungen rothaarigen und kraftstrotzenden Jüngling.

Was wählt Agnes Miegel also aus? Die Züge, die im Erlebnisgehalt als ihr Eigenes dargestellt wurden: Lebensfroheit, Verlangen nach Liebe, Erinnerung an ein freudig durchlebtes Dasein.

Stets ist mehr Wert gelegt auf Stimmung und zusammengedrängte Situation denn auf ausgeführte Handlung. Man könnte geradezu von Situationsballade sprechen. Das Erlebnis der Entsagung, wie es geschildert wurde, brauchte kein Prüfungsmotiv. Lediglich der stumme Schmerz, mit dem Agnes Miegel eigenes Leid ertrug, kehrt in der Gestalt der „Griseldis" wieder. Daß der Graf des Boccaccio[82] bei Agnes Miegel als König wiederkehrt, ist ebenso belanglos für die Darstellung des eigenen Erlebnisses wie das Prüfungsmotiv. Daher besteht das Urteil Widmanns,[83] der hier „den Knoten durchgehauen statt gelöst" findet, nicht zu Recht. Agnes Miegel geht es nicht um die Lösung bestimmter oft behandelter Probleme oder um die epische Darstellung eines Geschehnisses, sondern um den Ausdruck eigenen Erlebnisses. Außerdem verweise ich auf das im Stoffkapitel Gesagte.

Diese Art des auf eine Situation konzentrierten Erlebnisses zeigt sich noch gesteigert in „Jane" und den „Nibelungen". Von dem großen Nibelungenstoff wird nur eine Szene gegeben: ein Abend an Etzels Hof, ein bestimmter Abend, nämlich der vor dem Kampf; von all den Gestalten nur vier: Hagen, Volker, Gunther und Kriemhild; von all den bekannten Ereignissen, die gerade die Fülle des epischen Stoffes ausmachen, nur eins: der Gesang Volkers, der zeitlich verschoben wird. Und wieder erscheint das eigentliche Geschehen, der erregende Moment, in ein einziges grandioses Schlußbild zusammengepreßt:

Sie kniete nieder und schürte die Glut,
Von ihren schmalen Händen
Zuckte der Schein wie Gold und Blut
Und sprang hinauf an den Wänden.

In „Jane“ besteht die ganze Ballade gleichsam aus einem solchen einzigen Bild, einem historischen und psychologischen Momentbild. Jane Gray, die als Gegenkönigin Marias 1553 auf Drängen ihres Vaters hin den englischen Thron bestieg, ist zu einem Sehnsuchtsbild verflüchtigt, das der im Kerker rastlos auf- und abwandernde Dudley vor Augen hat. Nichts von den Wirren der Zeit, nichts davon, daß Jane am selben Tag mit ihrem Gemahl das Blutgerüst bestieg; nichts von den Gründen dafür. Nur diese eine Gestalt: der sehnsüchtige Dudley. Wieder mag ein Vergleich mit Fontanes „Johanna Gray“ belehren, daß die Stoffänderung nach der Seite des stimmunggebenden Momentbildes erfolgte, und es kann schon hier darauf hingewiesen werden, daß der Impressionismus in solchen Bildern mitwirksam gewesen ist. „Rembrandt“ und „Lionardo“ sind nur aus der Stimmungskunst des Impressionismus zu verstehen. Der alternde Rembrandt, der schon fast blöde geworden ist und noch einmal zu neuem Leben erwacht, als er einen Lichtstrahl in seiner Farbenpracht sich brechen sieht, und Lionardo, der ganz in die Betrachtung eines wundervollen Halses versinkt. Ebenso gehört das Haßlied „La Furieuse“ hierher.

Was für die Handlung gilt, gilt auch für die Personen. Auch sie sind vom Erlebnis der Dichterin in Sprache und Sein bedingt. Irgendwie tragen alle Personen ein Stück Erlebnis der Dichterin, und es würde sich zu einer eigenen Arbeit auswachsen, aufzuzeigen, wie die Erlebniskraft der Dichterin bis ins Einzelne gewirkt hat. Darüber ist auch bereits im „Erlebnisgehalt“ das Wichtigste gesagt, und es braucht nur wiederholt zu werden, daß mit der Stoffänderung die Verinnerlichung der Handlung und die Verlegung des eigentlichen Geschehens ins Psychologische übereingeht.

III. Die Form der Balladen.

1. Die innere Form.

Innere Form ist vor der äußeren, innere Bewegung vor der äußeren, „die Aktion" ist vor der „Darstellung". Bevor also Gedicht oder Drama feste Gestalt annehmen, geht jene innere Vorbereitung und Bewegung voraus, aus der erst die Darstellung fließt.

Während die äußere Form sozusagen mit den Händen gegriffen werden kann, will die innere vor allem gefühlt sein („Aus Goethes Brieftasche" 1775). Die Zusammenwirkung der Kräfte des Ich und der gegebenen Wirklichkeiten wie Stoff und Sprache geschieht im Innern. Erlebnis, seelische Bewegung und Stoff müssen zusammenschmelzen; durch die seelische Aktion wird dieser ergriffen, geläutert und innerlich geformt.[1]

Innere Form meint vor allem die unsichtbare Idee, die aus den Dichtwerken, dem Äußeren, wiederum abgelesen werden kann; innere Form meint die seelische Atmosphäre, die uns auch aus dem kleinsten Stück einer Dichtung entgegentritt und die uns von jedem Dichter ein bestimmtes Bild gibt.

a) Gefühl und Intellekt. Fragen wir uns zunächst, ob im Schaffen der Agnes Miegel Gefühl oder Intellekt vorherrschen, so fällt die Antwort nicht schwer. Man könnte hier ein Selbstzeugnis der Dichterin anführen, in dem sie sich gegen diejenigen wendet, die über den Begriff „Gefühl" lächeln: „Ich bin deutsch und altmodisch, und ich will immer noch was fürs Gemüt."[2]

Schwerer ist es jedoch, genauer zu bestimmen, nach welcher Seite das Gefühlsleben neigt. Vom Negativen ausgehend kann man sagen: alle Ironie, alles Komische fehlt und damit alles, was auf Vorwiegen des Intellekts beruht. Ebenso fehlt alles heitere Darüberstehen über dem Schicksal und dem Rätselhaften des Lebens, aller Humor.[3] Damit fehlt ihr aber auch ein wesentlicher Zug romantischen Seins: das Bewußtsein, das über sich selbst steht.[4]

Aus der Lyrik klingt nur ein einziges Gedicht neckisch und freundlich heiter: „Dämmerungsspuk" (Bl. 59), und doch ist auch hier der Unterton des Unerfülltbleibens heißer Wünsche stark genug, sodaß das Gefühl des Leidlosen nicht aufkommt. Noch stärker ist das beim „Kriegskind", der einzigen Ballade, die auch ein heiteres Moment hat. Doch die drohende Todesgefahr für das Kind läßt auch hier Leid mit Freude gemischt erscheinen.

Dieses Fehlen heiterer Überlegenheit über das Geschick deutet zwar mit Notwendigkeit nach der polaren Seite des Lebensgefühls, nach dem Traurigen und Tragischen, doch darf man deswegen nicht soweit gehen wie viele Kritiker es tun, als das Grundgefühl der Agnes Miegel allein Tragik und Leid anzunehmen. Schmerz und Trauer ist noch nicht Tragik. Aus einer sehr großen Reihe von Balladen fließt doch ein so gefestigtes sittliches Gefühl, Überwindung und freier Entschluß, daß schon damit genug gesagt ist. Und man wird zur Erhärtung dieses Urteils das Selbstzeugnis der Dichterin anführen können, die sich ein glückliches und heiteres Temperament zuschreibt.[5]

Damit ist jedoch nicht gesagt, daß Tragik völlig fehlt, und es steht zur Untersuchung, in welchen Balladen Tragik, in welchen Leid und Trauer vorherrschend ist. Nun wird allerdings seit Aristoteles das Tragische verschieden bestimmt. Volkelt, der es in seiner „Ästhetik des Tragischen"[6] am umfassensten bestimmt hat, nennt zwei Merkmale; es gehöre dazu: 1. das Merkmal des ungewöhnlich Schweren und 2. das des Untergang Bereitenden, wozu noch hinzukommt, daß der tragische Mensch menschliches Mittelmaß in irgend einer Weise überschreiten und Kontrastgefühl zwischen der Größe des Menschen und dem Geschick vorhanden sein muß. Es ist nicht notwendig, hier jede Gestalt daraufhin zu untersuchen. Nicht immer sind diese Merkmale des Tragischen voll entwickelt, doch tritt es in einigen Balladen deutlich hervor. In den meisten herrscht das, was Volkelt das Traurige nennt.

Die Beziehungen der Ballade zur Tragödie hat Benzmann[7] betont. Nach Schopenhauer[8] wird Tragik auf drei Weisen herbeigeführt: durch Charakterbosheit, durch Schicksal (Zufall) und durch den Kampf von Charakteren die gleichhohe sittliche Werte vertreten. Max Scheler[9] hält diese dritte Art für die einzige wirklich tragische, während Ermatinger[10] die Tragik ins Innere verlegt: nach ihm ist nur der Mensch tragisch, der an der Größe seines Wollens zugrunde geht.[11] Wenn auch O. Walzel[12] in gewisser Weise eine Lösung dieser gegensetz-

lichen Auffassungen gibt, indem er ihre Zeitbedingtheit nachweist, so befriedigt das wenig. Volkelts Werk bleibt daher das grundlegende.[13]

b) Trauriges—Heiteres. Das Gefühl der Tragik kann nach Volkelt dort nicht aufkommen, wo nur der Untergang droht, nicht wirklich eintritt. So kommt es im „Schwert" oder den „Nibelungen" nicht zur völligen Entfaltung tragischen Gefühls. Der Tod steht zwar drohend vor der Tür, aber die Vernichtung tritt nicht ein.

Noch weniger kann von tragischem Gefühl dort die Rede sein, wo, wie in „Abisag von Sunem" oder „Magdalena" und „Elfkönig", nur leidende Menschen vor Augen geführt werden. Oder das Leid ist nicht so stark, daß es notwendig auch äußere Vernichtung nach sich zieht, wie in Griseldis, Henning Schindekopf, Magdalena. Oder die Vernichtung wird in die Ferne gerückt wie in den Nibelungen. Wenn aber tragisches Gefühl zustande kommen soll, ist die Vernichtung, innerliche oder äußerliche, notwendig.

Dagegen lösen andere Balladen, wie „Das Märchen von der schönen Mete", „Schöne Agnete", „Domina" das Gefühl der Erhebung aus. Peter Harden, die Domina und Graf Fersen haben eines gemeinsam: den freien Todesentschluß. Die Domina opfert sich für ihre Zöglinge auf, Peter Harden sühnt durch eigenen Tod die Schande seines Hauses. — In der „Schönen Agnete" und im „Märchen von der schönen Mete" ist es die Erlösungssehnsucht, der Kampf um die Erlösung und die endliche Befreiung, die nicht einmal das Gefühl des Traurigen aufkommen lassen. Und dieses Gefühl des inneren Befreitseins von anfänglich drohendem Leid ist es, was man innere Heiterkeit nennen könnte. Es ist ein inneres Gefühl der beseeligten Vollendung, wie es nur die klassischen Schöpfungen auslösen: die Seligkeit des bewältigten und erlösten Leides.

In fast allen Balladen mischen sich, wie schon hier deutlich, die Gefühle des Erlösenden und der Trauer; darin wird das Problem der Polarität sichtbar. Es kann also wiederum nur vom Überwiegen des einen oder des anderen die Rede sein.

Nur eine Ballade zeigt das Übergewicht des Heiteren in engerem Sinne: das Tanzlied der Margarete von Valois; im „Tanz" ist der Ausklang zu leidvoll, als daß sich ein lösendes Gefühl einfände.

c) Das Leidschaffende. Von vollendeter Tragik kann deshalb nur dort gesprochen werden, wo jene „tiefste Unheilbarkeit des menschlichen Geschickes" zu Tage tritt und die Schönheit ein Hohn auf die Wahrheit ist, wie Strich[14] es aus-

drückt. In der Tragödie tritt wie nirgends hervor, daß die Möglichkeit eines unheilbaren Auseinanderklaffens von Willensmächten und Geschicken immer verborgen und drohend vorhanden ist und daß es auch wirklich in Erscheinung treten kann.

Äußere und innere Mächte vermögen solch tragisches Leid zu schaffen.

a) Äußere Mächte. Den Anstoß zum Leiden geben in den Balladen der Agnes Miegel oft äußere Vorgänge. Der drohenden Zerstörung des äußeren Daseins aber folgt auf dem Fuße der Einsicht, daß dann auch ein Weiterleben unmöglich ist. Herzog Samo sieht sich nicht nur seines Landes beraubt, sondern damit auch des Sinnes für seine Existenz. Dieselbe Erfahrung gibt den Frauen von Nidden den Entschluß, das Leben von sich zu werfen. Bei diesen beiden Balladen tritt schärfer hervor, daß die inneren Mächte nur mitbeteiligt sind, nicht ausschlaggebend.

Anders bei der Gräfin von Gleichen. Wohl ist auch hier der äußere Anlaß gegeben, aber es ist doch die freie Entscheidung der Gräfin, die für sich dieses Leid bejaht. — Bei keiner der Gestalten der Balladen jedoch ist „das Innenleben des Menschen derart auseinandergerissen, daß sich der eine Teil des Selbst gegen den anderen kehrt."[15] Nicht daß einer so ist, schafft in erster Linie das Leid, sondern daß er in eine solche Lage gerät, die erst den Anstoß zu innerer Entscheidung gibt. Bei Agnes Miegel ist dieses So-Sein, der Charakter, meist nur bestimmend für die Art, wie Leid getragen wird, nicht ruft es schon tragisches Leiden hervor. Samo geht so zugrunde, desgleichen Peter Harden, Griseldis, Anna Bullen, Mary Stuart, Madeleine Bothwell. Der Charakter ist mitbeteiligt, aber nicht entscheidend.

Das ändert sich jedoch in den späteren Balladen. In den frühen Balladen fehlt die Tragik des schuldvollen Zwiespaltes, der zwiespältigen Unseligkeit, der Gewissenskämpfe und des ungeteilt schuldvollen Gemütes, wie sie Volkelt[16] verlangt, wenn das Gefühl der vollendeten Tragik zustande kommen soll. Nach Simmel[17] und Volkelt würde hier deshalb nur von schwerem Leid, welches Trauer hervorruft, gesprochen werden können. Denn das zerstörende Schicksal muß aus der Tiefe des Lebenswillens des Subjekts selbst kommen. Äußere Mächte bewirken keine Tragik.

b) Innere Mächte. Eine Übereinstimmung von äußerem Anstoß und dem aus der Tiefe des Selbst kommenden tragischen Lebenswillen, der sich selbst vernichtet, ist in der „Braut"

lebendig, wenn es auch hier wegen des dämonischen Zwanges, der sich in diese Ballade mischt, nicht zur vollen Wirkung tragischen Gefühls kommt. Dasselbe gilt von den Frauen von Nidden.

Erst in der „Domina" ist das Merkmal vorhanden, das Volkelt[18] für das Tragische fordert: das qualitative Zusammen von Leid und Erhebung. Man kann die Domina als eine Gestalt der Tragik des sittlichen Gemütes bezeichnen; ihr Mut, ihre Tapferkeit und heroische Tat erfahren einen umso beklagenswerteren Tod, als dieser durch die Roheit der Landsknechte herbeigeführt wird. Lady Gwens unwandelbare Treue empfängt ebenfalls den Tod mit freiem Willen; es ist gleichgültig, ob sie die Entleibung selbst herbeigeführt oder nicht: der freie Wille steht außer Zweifel. Freie sittliche Entscheidung vernichtet auch das Glück der Gräfin von Gleichen und das Leben Graf Fersens. Hier kommt es zur vollen Tragik des innerlichen Konfliktes, wie sie etwa die klassische Tragödie dargestellt hat. Auch bei Schillers Personen ist es der freie Tod, der dargestellt wird. Das Schicksal wird freiwillig aufgenommen und so durch sittliche Tat geläutert. Die schuldlose Gräfin von Gleichen steht hier auf einer Stufe mit der schuldigen Maria Stuart: beide nehmen das Schicksal frei in ihren Willen auf.

Auch wo Schuld vorhanden ist, ist an dieser Freiwilligkeit nicht zu zweifeln. Die Müllersbraut erkennt ihre Schuld und sühnt sie, wenn auch der Anstoß dazu von außen kommt; Siebenschön vergilt ihr Lasterleben mit dem Tode der Treue.

Eine eigene Stellung nimmt „die Mär vom Ritter Manuel" ein. Ich glaube nicht, daß es hier möglich ist, von Tragik im eigentlichen Sinne zu sprechen: der Zauber und die Rätselhaftigkeit machen das Geschehen zu unwirklich und schwächen somit die Tatsache des Leidens ab. Die rätselhafte Verzauberung nimmt den Leser ebenso gefangen, wie das Schicksal der beiden Liebenden. Trotzdem bleibt von dem qualvollen Leiden des Ritters ein starker Eindruck zurück, wozu sogar — unerklärbar und paradox — die schuldlose Verkettung in dieses Geschick durch den Zauber wieder leidverstärkend wirkt.

Denn auch wo Schuldlosigkeit vorhanden ist, kann trauriges oder tragisches Gefühl ausgelöst werden. Hierher gehören: „Die unschuldigen Kindlein", „die Gräfin von Gleichen", „die Fähre", „Graf Fersen" und „die Frauen von Nidden".

Immer sind innere und äußere Mächte, Gegensätze im Guardinischen[19] Sinne, zugleich die Ursache des Leidens; sie bedingen einander, keins ist ohne das andere; doch überwiegen bei den späten Balladen die inneren Mächte.

d) Das Ertragen des Leides.

a) Stumme Ergebung. Fragt man, wie das Leid aufgenommen und getragen wird, so sind im Großen gesehen zwei Möglichkeiten gegeben: Ergebung oder Kampf.

Es ist nicht unwichtig zu bemerken, daß in einer Reihe von Balladen, besonders den frühen, ein Ton der stillen und dumpfen Ergebung in das Geschick vorherrschend ist. — Herzog Samo ergibt sich kampflos in sein Schicksal, Griseldis schreitet „stumm" die Stufen hinab. Brigitte Ovander (im „Begräbnis") geht „stolz" und „finster" und „schweigend" an den tröstend sich entgegenstreckenden Händen vorüber. Die Frauen von Nidden betten sich mit stiller Ergebung in den Sand der Düne:

Sieh, wir liegen und warten ganz mit Ruh . . .

Heinrich von Plauen erwartet mit hingebender Ruhe den Abend seines Lebens; Graf Fersen steht heiter und gelassen den Steinwürfen seiner Gegner. Sie alle lassen „still" den Tod an sich herankommen, „stumm" nehmen die Gräfin von Gleichen und Siebenschön ihr Geschick auf sich, mit entsagender Ergebung. Diese stumme gelassene Art zieht sich auch durch die anderen Balladen; so stehen die Worte „stumm" und „still" im Ritter Manuel an entscheidender Stelle.

b) Kampf. Aber nicht allein entsagende Ergebung kennen die Balladen, sondern auch Kampf. Kampf heißt hier nicht nur bewußtes Entgegenstemmen, sondern auch innerliche, wirkliche Überwindung des Schicksals. Diesen Kampf kennen jene Gestalten, die, wie die Müllersbraut, ihre Vergehen durch eigenen Tod und Erlösung ihrer Kinder wieder gut machen. Die Domina kennt keine Ergebung, keinen schwächlichen Verrat, keine Mutlosigkeit; Peter Harden sühnt mit Entschlossenheit die Schande seines Hauses.

Aber auch die Gräfin von Gleichen kann nicht allein für die Ergebung genannt werden; ihr Verhalten trägt auch das Kennzeichen der freien Überwindung. Gerade an dieser Gestalt wird die Tragik besonders deutlich. Darum sei es erlaubt, noch einmal an das im Erlebnisgehalt Dargelegte anzuknüpfen. — Es ist bekannt, wie Goethe zur Tragik stand: für sich ablehnend, als sein Inneres gefährdend. Die Romantik dagegen sah überall jenen unheilbaren Zwiespalt, „die unendliche Dissonanz"[20], die vor allen Kleist und Hölderlin in ihren Dramen dargestellt haben. Eine Versöhnung oder Harmonie zwischen den auseinander klaffenden Welten der Seele erschien der Romantik

unwahr. Darum war ihre seelische Haltung immer geneigt, von der Tragik in die Komik umzuschlagen; ihre Befreiung war das tragische Lachen und die Selbstaufgabe in Liebe und Tod. Schiller überwand die Tragik durch die Meisterung des Geschickes, Goethe durch Entsagung. Gerade dieser Haltung Goethes aber scheint mir Agnes Miegel in ihren späten Balladen nahezustehen. Daraufhin deutet die freiwillige oder unfreiwillige Ergebung so vieler ihrer Gestalten schon in den frühen Balladen, wobei die Frage nach der Schuld meistens offen bleibt (Agnes Bernauerin, Griseldis, Anna Bullen, Mary Stuart, Schöne Agnete).[21] — Daß auch der Schuldlose in tragische Zerrissenheit des Bewußtseins geführt werden kann, ist mit tiefster Unbewußtheit in der „Mär vom Ritter Manuel" dargestellt. Gerade diese gänzlich schuldlose Trennung der Liebenden wirkt so quälend und furchterregend. Hier wird das Schicksal in seiner ganzen Unerbittlichkeit deutlich, wie es schon im „Schwert" hervortrat. Und es gibt keine Versöhnung, keinen lösenden Ausgang: nur zufällig-sinnlosen Tod (Manuel) und ewige unerfüllte Sehnsucht (Tamara). Das Unberechenbare des Schicksals duldet keinen harmonischen Ausgleich, nur der Zauber hüllt alles in einen wohltätigen Schleier. Hier wäre also Schopenhauers zweite Art der Tragik: durch Schicksal oder Zufall.

Doch kann nur die Erlösung von dem Unheimlichen ein Leben tragbar machen. Der Braut und den Frauen von Nidden geschieht diese Erlösung durch den Tod. Jedoch in dieser Hingabe an den Tod ist von der „Braut" zu den „Frauen von Nidden" und weiterhin zur „Lady Gwen" ein Fortschritt zu bemerken. Der Tod der Braut ist ohne den dämonischen Zwang, den der Fluß auf sie ausübt, nicht denkbar. Die Frauen von Nidden jedoch und noch mehr die Lady Gwen scheiden mit freiem Willen aus dem Leben. Mitten inne steht die „Mär vom Ritter Manuel".[22] Der Ritter Manuel, diese Marionette des Geschicks, erleidet einen Tod, dessen Sinnlosigkeit die Dichterin mit den Worten ausdrückt:

> Bis ihn beim Jagen einst ein fremd Geschoß,
> Vielleicht aus Mitleid, in die Schläfe traf.

Während in der „Schönen Agnete" die Erlösung geheimnisvoll bleibt, ist sie im „Märchen von der schönen Mete" ins Menschliche gewendet. Doch beidesmal ist die Erlösung beglückend und froh, nicht dumpf wie in der „Braut". Damit ist jede romantische Haltung überwunden. Die Erlösung der Lady

Gwen weist schon hin auf die freiwillige Entsagung der Gräfin von Gleichen.

Denn die Erlösung ist nicht ohne Opfer. Die Schöne Agnete und die Schöne Mete müssen verzichten auf das selige Leben der Elbischen, die weder Traum noch Tod kennen, weder Liebe noch Leid, die in ewiger Fröhlichkeit singen. Doch das Opfer wird gebracht: es heißt Entsagung. Von jetzt an ist die Entsagung Thema der zeitlich sich folgenden Balladen: Müllersbraut, Gräfin von Gleichen, Siebenschön, Opfer, Fähre.

War sie aber nicht schon Thema der frühen Balladen, der Cäcilia, Griseldis und Agnes Bernauerin? Gewiß! Doch ist bereits gesagt worden, daß hier die Entsagung nicht ohne Widerstand, ohne Sehnsucht nach dem Leben der Liebe geschieht. Es fehlt der völlig freie Entschluß. Der wird erst in der Gräfin von Gleichen zur Tat. Es kann hinzugefügt werden, daß diese Entsagung aus einem sittlichen Willen kommt, denn es geschieht ein freies Sich-darangeben. Schuld und Untergang werden überwunden.

Die Freiheit des glücklichen Lebens, die Liebe und das Glück sind durch diese Entsagung zwar bedroht, aber es erweist sich, daß die Entsagung eine notwendige war. Romantische Freiheit wurde sichtbar in der Entfesselung aller Lebenskräfte, klassische in der Anerkennung des Schicksals und der willigen Beugung unter dieses. Diese Fügung geschah jedoch ebenfalls nicht ohne Opfer, ohne das Opfer der Entsagung. Goethe sah so sein Leben. Doch war ihm diese Haltung erst nach langem Kampfe geworden. Auch Agnes Miegel hat eine solche Wandlung erfahren. Sie läßt sich kurz darstellen an drei Balladen: König Manfred, die Mär vom Ritter Manuel, die Gräfin von Gleichen.

König Manfred verströmt sein Leben in einem unendlichen Überschwang. Er gibt sein Leben daran ohne Zögern, ohne Bewußtsein, ohne Reflexion. Es ist der Einsatz der ungebrochenen Naturkraft, die aus sich heraus nicht den Tod sucht, oder ihn auch nur bejaht, sondern das Leben will: das Leben und das Licht mit seiner ganzen Süßigkeit und Lieblichkeit. Und Freiheit ist ihm der Rausch der Hingabe, die der Tod wider Willen zerstört. Das Schicksal ist zerstörend, nicht erlösend.

Der Ritter Manuel verliert sein Leben; er setzt es weder ein, noch ist der Tod ein selbstgewähltes Opfer. Das Leben wird ihm genommen wie einem, dem es nicht gehört. Er ist nur Objekt, nur Spiel des Zufalls, nur Marionette. Hier ist weder von Freiheit die Rede, noch von Opfer. Das Schicksal erlöst nur von

untragbarer Qual. Und doch löst diese Ballade nicht nur das Gefühl des Niederdrückenden aus, sondern auch des Befriedigenden. Das geschieht durch den Zauber, d.h. aber: durch die schöne Form. Die Erlösung geschieht also durch die Form. Gerade diese Zweiseitigkeit der Ballade, die das zerstörende Schicksal durch Zauber versöhnt, weist ihr ihre Mittelstellung im Schaffen der Dichterin an.

Die Gräfin von Gleichen versöhnt das Schicksal durch das freiwillige Opfer; auch sie ist in der gleichen Lage wie der Ritter Manuel: Trennung von dem geliebten Menschen. Aber dieses unerbittliche Geschick wird weder zurückgestoßen, noch sich selbst überlassen, sondern tätig ergriffen und überwunden durch das Opfer. Die Versöhnung des unendlichen Zwiespalts geschieht nur durch ein Opfer. Aber erst dadurch wird wahre Freiheit geschaffen. Nicht im Rausch wird das „Leben" gewonnen und auch nicht durch blindes Waltenlassen des Schicksals, sondern die Freiheit liegt in der Kraft der zuchtvollen Entsagung.

Man kann diese Wandlung eine Wandlung von romantischer zu klassischer Haltung nennen, wenn man sich bewußt bleibt, daß die Worte „romantisch" und „klassisch" hier als Ausdruck möglicher Haltung allen Menschentums gebraucht wurden. Davon, daß Agnes Miegel von der historischen Romantik sich unterscheidet, wird noch die Rede sein, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß die Dichterin ihr nahe steht.

e) Gefühle, die durch die Darstellung des Leides ausgelöst werden:

a) Niederdrückendes. Von dem Bisherigen aus ist es leicht, die Frage, welche Gefühle das Leid auslöst, zu beantworten. Die Polarität alles Empfindens bedingt, daß dieses Fühlen niederdrückende oder erhebende Wirkung haben kann.

Es ist kein Zweifel, daß die stumme Ergebung in den frühen Balladen, deren Gipfelpunkt wohl die dämonische „Braut" darstellt, niederdrückende und schmerzliche Gefühle im Gefolge haben. Daß in der „Mär vom Ritter Manuel" das Wort Qual nicht weniger als dreimal steht, ist nur das äußere Zeichen dafür, daß sie zum guten Teil nach der Seite des Niederdrückenden neigt; damit verbunden sind jedoch Gefühle der Teilnahme, des Mitleids und des Lieblichen, die Erhebung auslösen; insbesondere hat das Bild der sehnsüchtigen Tamara viel Anziehendes, voll von wirklicher Schönheit. Daß der Zauber furchterregend und versöhnend zugleich wirkt, davon

war schon die Rede. Der Tod des Ritters jedoch läßt an einem geordneten sinnbestimmten Dasein zweifeln. Die Suchenden ziehen denn auch mit trostlosem Klaggesang von dannen, und die Rätselfrage des Königs:

Erbarmer aller Welt, sprich: was ist Schein?

wäre geeignet, den Leser ebenso trostlos zu entlassen, wenn nicht jener „Schnörkel" wäre, „der wie die lose wehende Locke über der strengen Stirne einer Göttin ihrer standbildlichen Schönheit den unsagbaren Zauber des lieblichen Lebens"[23] gäbe. So ist denn der Gesamteindruck, der von diesem Schlußschnörkel eine bestimmende Note erhält, kein trostloser, sondern man scheidet mit dem tröstenden Gefühl, den jedes Märchen hinterläßt. Vorgebildet ist die Erlösung durch den geheimnisvollen Zauber in der „Schönen Agnete".

Bei der Ballade „Lady Gwen" fehlt der versöhnende Zauber; das Schwere des Leidens in „Jane" wird auch durch die Teilnahme an dem liebenden Ritter nur wenig gemildert; die Qual der Sehnsucht und die Aussichtslosigkeit der Rettung sind so ausgedrückt:

Ein buntes Buch, Blut, Tränen und Leid,
Fern klingts und verworren aus toter Zeit.

b) Erhebendes. Dagegen wirkt die Fassung, mit der Herzog Samo, die Frauen von Nidden, Heinrich von Plauen und Franz Connegen (im „Abschied") dem Leid gegenüberstehen, erhebend. Graf Persen hat sogar ein stilles feines Lächeln übrig für das ungefüge Geschick, das er blitzartig durchschaut; die Standhaftigkeit des Schulzensohnes, der die schöne Mete erlöst, und der heroische Mut der Domina, ihre Unerschrockenheit gegenüber den Söldnern, ihre Liebe zu den Anvertrauten, ihre Treue gegen das bisher Verehrte, lösen Bewunderung aus; tätiges Verzeihen und sich selbst zurückstellende Entsagung der Gräfin von Gleichen erwecken Teilnahme und Liebe.

Auch dort, wo der Tod gleichsam Sühne für Schuld ist, vermag das teilnehmende sittliche Gefühl eine Befreiung zu schaffen; so in „Peter Harden" und „Müllersbraut". Wenn in der „Braut" und „Lady Gwen" auch niederdrückende Gefühle herauszuspüren sind, wirkt doch der Gedanke an die Treue entgegen. Zusammenfassend darf man sagen, daß die erhebenden Gefühle, besonders in den späten Balladen, überwiegen.

Ergebnis: Aus dieser Untersuchung ergäbe sich also: in den Balladen vollzieht sich hinsichtlich des Problems der Tragik eine Wandlung. In den frühen Balladen überwiegt das Traurige; der Anstoß zum Leiden geschieht oft von außen her, das Leid wird mit stummer Ergebung getragen; die ausgelösten Gefühle sind daher niederdrückend. (Beispiel: Griseldis.) — Die Mitte des Schaffens bezeichnet „Die Mär vom Ritter Manuel". Hier klaffen Schicksal und Erlösung auseinander; nur durch Zauber ist Versöhnung möglich. In den späteren Balladen geschieht die Erlösung durch freie Entsagung. Damit ist die romantische Haltung zum Schicksal, die unendliche Dissonanz zwischen Sehnsucht und Erfüllung, überwunden. (Beispiel: Die Gräfin von Gleichen.) — Gemäß dem starken Hervortreten des Gefühls ist nicht eine bewußte Durchbildung der Tragik in den gegebenen Stoffen tätig, wie sie Unger[24] bei C. F. Meyer findet, sondern unmittelbares unbewußtes Ergreifen und Gestalten des Stoffes vom Lebensgefühl her.

f) Rhythmus. Im Allgemeinen wird unter Rhythmus „die lebendige Gleichmäßigkeit des Wechsels" verstanden; so Guardini.[25] Vom physischen Leben ausgehend (Herzschlag, Aus- und Einatmen, Schlafen und Wachen) bestimmt Bode[26] das Vorhandensein des Rhythmus dort, wo „eine geregelte Bewegung seelisch durchflutet ist."

Die Einfühlung in den sprachlichen Rhythmus ist nach Volkelt[27] mit Bewegungsempfindungen verknüpft; der Rhythmus erregt „die Gefühle des Leichtbeweglichen oder Schwerfälligen, des Hastenden oder Stockenden"; er habe also dynamischen Charakter. Noch deutlicher drückt es Wundt[28] aus, dem poetischer und musikalischer Rhythmus „Wirkungen deutlich ausgeprägter Affekte und Stimmungen" sind. Jedenfalls ist deutlich, daß unter Rhythmus nicht das Versmaß verstanden ist, sondern, wie Minor[29] hervorhebt, das Musikalische an diesem: „Metrik und Rhythmik stehen sich wie Poesie und Musik gegenüber". In dieser Bestimmung folgen ihm Saran[30] und Kauffmann[31], dem der Rhythmus das hörbare Auf und Ab des Gefühls, der innerlichen Bewegung, zum Ausdruck bringt, die das überkommende Versmaß mit einem besonderen Klang erfüllt.[32]

Um den Ausdruck also, den sich der Erlebnisgehalt in jedem Falle verschafft, soll es sich zunächst handeln.

Nun steht der Darlegung allerdings eins entgegen: die epische Art der Ballade. Obwohl sich die drei Grundarten der Poesie in der Ballade mannigfach kreuzen und der Dichter „die

Formen wechseln" kann, wie Goethe[33] sagt, so ist sie doch eben nicht unmittelbare Aussprache inneren Lebens.

Doch soll versucht werden, wenigstens einige Balladen als Typen herauszustellen, wobei zur Ergänzung auf das über Strophe und Reim Gesagte hingewiesen wird.

Um der Anschauung willen werden im Folgenden möglichst gegensätzliche Rhythmen nebeneinandergestellt, zunächst „Herzog Samo" und „König Manfred". Das Schmerzliche des Kummers, des jammervollen Scheidens und der Trennung verlangen einen monopodischen Rhythmus; zugleich ist aber eine längere epische Erzählung notwendig. So erhält das Ganze einen fließenden. klagenden Ton, was verstärkt wird durch das fallende Versmaß:

Kummer gab das Holz zu meiner Laute,
Tränenschnüre bildeten die Saiten . . .

Dagegen drückt sich das jauchzende Lebensbewußtsein König Manfreds in unregelmäßigem, sprunghaftem und steigendem Rhythmus aus:

Die Locken flogen im Winde,
Der Mantel flog dem Stauf . . .
Licht, was bist du mir lieblich zu sehen
Leben, was bin ich dir gut.

Es scheint unmöglich, diesen Inhalt etwa in das Versmaß des „Herzog Samo" zu spannen. Man beachte das Überströmen des Gefühls in der dritten Zeile und die Anapäste in dieser und der vierten Zeile; wie es denn überhaupt unmöglich ist, eine im „König Manfred" bestimmte Anzahl von Senkungen und Hebungen festzustellen. Wäre nicht der Reim, man könnte an freie Rhythmen denken. — Auch im „Herzog Samo" ist das Überquellende des Gefühls (der Klage) vorhanden, wenn auch nicht im Rhythmus der einzelnen Verszeile, sondern im ganzen Fortfließen der strophisch ungeordneten, gleichsam immer wieder neu einsetzenden Rede. Abschnitte, Gliederungen sind da, wo es der Sinn erfordert.

In „Mary Stuart" hat Agnes Miegel durch Rhythmuswechsel den verschiedenen Inhalt zum Ausdruck gebracht. Die Ballade setzt ein mit einem an „König Manfred" erinnernden sprunghaften Rhythmus:

Das war ein lustiges Leben
Im Königsschloß der Touraine . . .

und fährt, dem Inhalt entsprechend, der Ahnung und Todesnähe kündet, fort:

Lady Stuart, es geht in den bitteren Tod,
Mylady, was brennt euer Mund so rot?

dabei fällt die Dichterin nicht in einen schweren dumpfen Rhythmus, sondern der Todestrotz erlaubt, bei freiem Auftakt, Jamben und Anapäste wechseln zu lassen.

Das Lied der Lebensfreude und des Todestrotzes und der Ton der leisen Klage schaffen sich ihren verschiedenen Rhythmus. Hier die monopodisch fortfließende erzählende Art, die öfter mit der betonenden Hebung einsetzt und durch diesen fallenden Rhythmus das Klagende zum Ausdruck bringt (Herzog Samo, Ys, Aphrodite, Santa Cäcilia, Elfkönig, der Tanz, Abschied), dort die lebhafte Art des Starken, Lebensfrohen, jeden regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung verschmähend. (König Manfred, die Staufen, Anna Bullen, Mary Stuart, das Tanzlied der Margarete von Valois, Abisag von Sunem, Peter Harden.)

Während in den Balladen der „Gedichte" die Unterschiede deutlicher sichtbar sind, was auf den größeren Anteil subjektiver Gestaltung zurückzuführen sein mag, lassen sich in den Balladen des zweiten Bändchens weniger charakteristische Unterschiede feststellen. Es kommt hier nämlich deutlicher als zuvor an den Tag, daß Agnes Miegel in der Form nicht ohne den Einfluß des Volksliedes zu denken ist. Dessen Stil und Form aber, die Schell[34] und Sahr[35] darlegen, geht im Wesentlichen zurück auf den alten indogermanischen vierhebigen Rhythmus, wobei die Zahl der Senkungen frei ist. Wie sehr Agnes Miegel diesem folgt, wird noch zu erörtern sein.

Innerhalb dieses Rahmens jedoch sind viele Variationen möglich. Auffallend in den Balladen, die sich um die „Mär vom Ritter Manuel" gruppieren, ist die langatmige Verszeile. Die einzige Ausnahme bildet das Haßlied „La Furieuse", wo der Inhalt wiederum einen eigenen Rhythmus fordert. Wie scharfe, isolierte, gleichstarke Paukenschläge wirken die Trochäen; die Ballade beginnt mit einem Ruf, der wie der Schrei des Pöbels klingt: ça ira, ça ira — und fährt, gesättigt mit verborgenem Haß und Blutdurst, dramatisch anschwellend, fort:

Durch die Straßen rollt der Karren,
Rot von Blut und nimmersatt
Ist das Maul der Guillotine, —

jetzt plötzlich in Anruf übergehend, um sich zur Höhe des Hasses zu steigern:

Jauchz und kreische, Jaqueline,
Einstmals waren wir die Narren,

und triumphierend abschließend und im Gefühl abschwellend:

Doch gewendet ist das Blatt,
Ca ira, ça ira!

Man vergleiche damit Geibels „Zigeunerbuben im Norden", der in das gleiche Versmaß romantische Sehnsucht gießt:

Fern im Süd das schöne Spanien,
Spanien ist mein Heimatland,
Wo die schattenden Kastanien
Rauschen an des Ebro Strand . . .

Schon im Gefühl offenbaren sich hier zwei verschiedene Welten. Doch ist, wie gesagt, „La Furieuse" eine Ausnahme. Die übrigen Balladen vereinen mehr und mehr die leichte Art des regellosen Wechsels von Hebung und Senkung und Strophenbildung mit der langen Verszeile und ihrer fortlaufend erzählenden Art. Es geht ein Zug des Getragenen und Gehaltenen durch diese Balladen:

Sie schritten das Tor und die Brücke entlang,
In den Märzsturm hallte ihr froher Gesang.

In den Balladen, die scheinbar keine Strophengliederung haben, hat der Sinnes-Abschnitt eine Bedeutung. Er übernimmt gleichsam die Funktion der Strophengliederung. — Im Herzog „Samo" war der Sinnes-Abschnitt nur Gliederung des fließenden Stromes. In der „Mär vom Ritter Manuel" jedoch durchbricht er zu Gunsten des Ausdrucks, der Hervorhebung eindrucksvoller Rede, die Verszeile; diese wird bewußt abgesetzt. Die Gliederung wird häufiger, das Ganze bekommt dadurch einen lebhafteren Zug. In der „Braut" ist eine besondere Stilisierung vorhanden, wovon noch zu reden ist. Dazu tritt, daß der Reim in keiner dieser Balladen fehlt, während die frühen Balladen ihn nicht aufweisen. Das unterscheidet den „Abschied", in dem auch bereits die Verszeilentrennung als Stilmittel erscheint, von der „Mär vom Ritter Manuel". Das Fließende wird hier noch betont durch das zeilenverbindende Enjambement, sodaß die gliedernde Art des um-

fassenden Reims nicht recht zur Wirkung kommt. Auch im Rhythmus also hat die „Mär vom Ritter Manuel“ ihre Mittelstellung; sie verbindet die fließende Art der von schwellendem Gefühl getragenen Erzählung mit einer Gliederung, die sich deutlich als bewußtes Stilmittel erweist.

Dazu kommt, daß das Epische stärker geworden ist. Volksliedartige Balladen wie „Agnes Bernauerin“ oder „Griseldis“ fehlen.

Die getragene und erzählende Art ist in den späten Balladen die vorherrschende. Es ist nicht nur ein Unterschied der Zeit, sondern auch des Stiles, wenn etwa die Verse in „Siebenschön“ ganz anders klingen als im „König Manfred“. Wie eine uralte tragische Kunde beginnt die Sage von Siebenschön:

Das ist die Sage von Siebenschön
Siebenschön von Stavoren . . .

wobei den vielfachen Reimen auf -oren besondere Bedeutung zukommt; fast drücken sie dieser Ballade den Stempel auf.

Es ist bemerkenswert, daß diese späten Balladen die umfangreichsten in der Dichtung der Agnes Miegel sind. Aber wieder ist diese Breite aus anderem Stilprinzip hervorgegangen als etwa bei der ebenfalls umfangreichen Ballade „Herzog Samo“. Hier war es neben der Handlung die immer erneute Klage, die zur Verbreiterung zwang. So könnte der ganze Schluß von „Als der Herzog nun gestorben . . .“ ab fehlen. Aber gerade hier setzt die lyrische Klage des Sängers ein, die die Ballade einleitet und abschließt. — In der „Gräfin von Gleichen“ jedoch beginnt mit jedem Abschnitt auch eine neue Szene, ein Zeitenwechsel. Nicht lyrische Klage zwingt zu dem sechsmaligen Szenenwechsel, sondern die Fülle der Handlung und die fast behagliche Art der Erzählung, die plastische Darstellung jedes Geschehens. Hier sind strophische Gliederung und Sinnes-Abschnitt vereint.

Vom sprunghaften vorwärtsströmenden Rhythmus der frühen Balladen, der dem musikalischen sich nähert, und fließender gefühlsgesättigter Art der Erzählung vollzieht sich eine Wandlung zu getragenem Ton der epischen Haltung; die fließende Erzählung wird durch stilisierte oder strophische Gliederung geformt.

g) Symbolik: Gebärden und Handlungen, Zustände und Gegenstände.

Im Folgenden wird nicht versucht, den allgemeinen Symbolgehalt der Dichtung der Agnes Miegel herauszustellen, sondern

an einer Reihe von Einzelzügen, die symbolischen Gehalt tragen, zu erweisen, welcher Art diese Symbolik ist und wie sie sich in ihrer Darstellung wandelt.

Es handelt sich beim Symbol um jene Art des Inhaltes, „die durchgreifend etwas anderes besagt, als der Gegenstand wirklich bedeutet“[36] oder „wo ein Anschauliches dient zum Ausdruck eines Gedachten“.[37] Immer findet ein „Innerliches, Geistiges seinen Ausdruck im Äußerlichen, Körperlichen“.[38]

So können also Handlungen und Gebärden oder geschilderte Zustände und Gegenstände Träger eines solchen Innerlichen, eines Sinnes werden. Im höchsten Sinne jedoch sind die dargestellten Menschen selbst symbolhaft; doch soll davon hier nicht die Rede sein, da darüber bereits im Erlebnisgehalt das Notwendige gesagt ist.

Symbolische Handlungen und Gebärden finden sich schon in den ersten Balladen. — So küssen im „Herzog Samo“ die Kinder des Vaters Füße als Ausdruck der Ehrfurcht und des Gehorsams. — Griseldis gibt ihre ganze Erregung nur durch ein Tun kund, kein Wort verrät ihren inneren Zustand, nur eine Gebärde:

> Um des Bettes eichne Pfosten schlang
> Ihre Rechte sich zitternd und todesbang.
> Ihre Linke liebkoste die Lagerstatt
> Und strich die schimmernden Laken glatt.

Ihr ganzer stummer Entsagungswille, ihre Liebe, die trotz der Unbill bleibt, ihre Furcht und ihr Leid liegen darin. — Tanzen ist Ausdruck der Lust und der Lebensfreude und im Tanzlied „der Margarete von Valois“ und im „Tanz“ symbolisch für die dargestellten Menschen. — Das Innere der Brigitte Ovander offenbart ebenfalls eine einzige Gebärde: sie geht stolz und finster an den mitleidig hingestreckten Händen vorüber. — Peter Hardens Charakter wird nicht beschrieben, sondern an seinem Tun dargestellt. Man sieht den ruhigen, bedächtigen und doch energischen Mann vor sich:

> Er zählte die Zahlen noch einmal nach,
> Bedächtig und ernst wie immer,
> Schrieb Finis darunter und Namenszug
> Beim flackernden Kerzenschimmer.

Und nicht nur der Charakter wird ablesbar, sondern das Finis deutet zugleich auf den tragischen Ausgang seines Lebens hin.

Noch ausgeprägter und eindringlicher werden die Gebärden in den Balladen des zweiten Bändchens. Sie gewinnen an

Intensität und Kraft; sie gehören zum Ausdruckvollsten der Balladendichtung der Agnes Miegel. — Hagens Ingrimm, Haß, entschlossene Bereitschaft und die Spannung der Gegner nach dem Lied Volkers verrät die Strophe:

Jäh bei dem letzten Bogenstrich
Sprangen die Saiten und schrieen,
Hagen von Tronje neigte sich
Und wiegte sein Schwert auf den Knieen.

Und dieselbe Größe des Hasses offenbart die Gebärde der Kriemhilde, die lachend die Kaminglut schürt, daß der Schein „wie Gold und Blut" an den Wänden emporspringt.

Wie sehr Gebärden Worte zu ersetzen vermögen, zeigt das Beispiel der Braut, die ihren Ring in den Fluß wirft, um sich diesem anzuverloben und die herrlichen Stellen in der „Mär vom Ritter Manuel"; über dieses stumme Darbieten der Asche des Toten hat Münchhausen[39] treffende Worte gefunden. — In der „Legende" greift Oswald im Trennungsschmerz in das reife Korn mit seiner Hand. — Die Gräfin von Gleichen hebt die neue Frau zum Zeichen der Liebe selbst aus dem Sattel.

Neben die Gebärden- und Handlungssymbolik tritt von Anfang an eine Symbolik der Zustände; Beschreibung, Darstellung von Zuständen vermag symbolisch zu wirken.

Die Jahre des Segens, die Henning Schindekopf durch Besiegung Kynstudts herbeigeführt hat, werden durch ein Bild anschaulich:

Auf den Feldern, die Kynstudts Hengst zertrat,
Wogt hoch um Walpurgis die Wintersaat.
In den Werderwiesen weiden die Pferde,
Mit läutenden Glocken geht die Herde . . .

Im „Begräbnis" wird die Totenstille anschaulich durch die Schilderung des verlassenen Pultes, auf dem verstaubt und still das Hauptbuch und die Feder müßig liegen, obenauf die goldene Brille im perlgestickten Futterale. — Der Anfang im „Abschied", in welchem ein Arbeitstag geschildert wird und das Läuten der Glocken im „Märchen von der Schönen Mete" haben eine ähnliche Aufgabe: Ruhe und Seligkeit der Erlösung zum Ausdruck zu bringen; dasselbe will die Landschaftsschilderung in „Heinrich von Plauen":

Grau und schlaff
Dehnt sich das Haff.
An der Straße von Bischofshausen
Müssen noch Linden in Blüte stehn:
Ich spüre den Duft im wandernden Wehn . .

Die Dichterin deutet selbst die symbolische Funktion dieser Schilderung:

> Immer wogendes Leid, dessen salzige Fluten
> Bis zur Seele mir gehen, nun lege auch du,
> Wie das Meer da draußen, dich endlich zur Ruh . . .

In der „Mär vom Ritter Manuel" ist die Schilderung der sehnsüchtigen Tamara symbolisch für ihre Treue. Es ist merkwürdig, wie von dieser Ballade an das Bild eines dargestellten Menschen an Plastik gewinnt. Die Schilderung der schreibenden Marie Antoinette füllt den ersten Teil der Ballade, das Bild[40] der Schönen Dore die ganze Ballade.

Eine dritte Art Symbolik gewinnt erst in den späten Balladen an Raum und Bedeutung, obwohl sie schon in den frühen Balladen vorhanden ist: die Gegenstandssymbolik.

Wenn Agnes Bernauerin statt der schimmernden Krone einen Kranz von welkenden Rosmarinen aus dem Wasser hebt, so ist damit zugleich ihr ganzes Schicksal angedeutet, wie der Sarg mit dem prunkenden Wappenschild der Madeleine Bothwell einstiges Glück und jetziges Unglück noch einmal vor Augen führt. Beide Male wird die Ballade mit dem Bild von Kranz und Sarg bedeutsam geschlossen. — Die Mantelschnur der Lady Gwen ist Symbol der Liebe und des Todes zugleich. — Die Erlösung der „Schönen Agnete" geht ins Geheimnisvolle über, wie ja das Symbol überhaupt Neigung zeigt, ins Unbewußte und Intuitive überzugehen.[41] — In der „Mär vom Ritter Manuel" wird die Zauberschale Symbol für das rätselhafte Geschehen, ähnlich wie der Ring der Braut für ihre geheimnisvolle Liebe und das Verschwinden der Rose für die gestörte Totenruhe. — Der Gräfin von Gleichen deuten eine Fülle von Zeichen an, daß ihr Gemahl noch lebt:

> Die Doggen heulten nicht winselnd vor meiner Schwelle.
> Die Särge dröhnten nicht hallend in der Kapelle.
> Sein steifer Hengst frißt Hafer aus meiner Hand.
> Meine Bienen summen und tragen und kehren zum Stand.

Ergebnis: Handlungs- und Gebärden-, Zustands- und Gegenstandssymbolik durchdringen einander. In den frühen Balladen überwiegt die Symbolik der ersteren Art. Das Innere, Geistige wird sichtbar am Menschen selbst: an seinem Sichgeben, an seiner Bewegung. Das würde übereingehen mit der erregten inneren Haltung und Bewegung der Dichterin selbst, dem leidenschaftlichem Impuls der frühen Jahre und der starken

Teilnahme des Gefühls. Ihre volle Plastik, und damit ihren Höhepunkt, scheint diese Art Symbolik wieder in der „Mär vom Ritter Manuel" zu haben. — Doch gerade hier ist schon die zweite Art symbolischer Darstellung an Zuständen und Gegenständen deutlich. Sie erfährt also eine Wandlung vom Inneren ins Äußere, von der Bewegung zum Gegenstand. — Bewegung in ihrer symbolischen Bedeutung kann nur nachgefühlt werden, in den späten Balladen jedoch wird das Symbol am Gegenstand erkannt und durch die diesem beigegebene Bedeutung. Zustandsschilderung und gegenständliche Darstellung aber würden wiederum der beruhigten seelischen Haltung der Dichterin in den späteren Jahren entsprechen.

2. Die äußere Form.

a) Die Sprache.

Agnes Miegel verwendet im wesentlichen die Sprache der natürlichen Rede als Grundlage für die poetische Sprache. Ein besonderes Ethos der Sprache, wie es etwa Stefan George eigen ist, fehlt ihr. Besonders in den frühen Balladen gebraucht die Dichterin einfache Sprachmittel. Wo eine besondere Stilisierung bemerkbar ist, wendet sich diese doch nie ab von dem Volkslied; denn daß Agnes Miegel gerade von diesem abhängig ist, wird auch hier, bei Darlegung der äußeren Form, sichtbar.

So ist es zu erklären, daß viele Wendungen ihrer Sprache der Prosa nahestehen. Eine Gegenüberstellung möge den verschiedenen Willen zur Sprache offenbaren; denn nicht um Vorzug der einen Art vor der anderen handelt es sich, sondern um einen verschiedenen Willen zur Kunst; in „Peter Harden heißt es: Sie stürzten weiter. Feuerschein / leuchtete auf ihren Pfaden. / Der Blitz schlug ein in der „Goldenen Axt", / möge Gott Peter Harden gnaden.

Dagegen Stefan George in seinem „Algabal", Tage: Die Tauben flattern ängstig nach dem dache / „Ich sterbe gern weil mein gebieter schrak" / Ein breiter dolch ihm schon im busen stak. / Mit grünem flure spielt die rote lache.

Bei Agnes Miegel sind keine auffallenden Wörter verwendet; Pfaden — gnaden ist durch den Reim mitbedingt. Bei George jedoch eine ganze Reihe von Worten, die in der Umgangssprache keinen Platz haben: ängstig, gebieter, schrak, busen, stak. Die ganze letzte Verszeile ist nur im Gedicht möglich.

So ist es denn das Bestreben Agnes Miegels, immer dem ungesuchten Worte, der im Volke gebräuchlichen Umgangs-

sprache, nahe zu bleiben. Das zeigen eine große Reihe von Beispielen. Wenn Agnes Miegel stilisieren will, so tut sie das nicht mit gewählten Worten, sondern gerade nach der Seite des Dialekts. Das beste Beispiel dafür ist der „Abschied“: Mein alter Freund, läßt du dich auch mal blicken? — wie viel leben noch, die einst mit uns das Abiturium machten — du, Benno, sag — nein, Benno, rede nicht, ich weiß, was du meinst — alter Knabe! — Kiek mal — n' Tag, Herr Stadtrat! — so was nimmt schon mit! — Anno Krucken! — Dunsemals — Bengels — min goder Jung, ol Heygsters Bennoje — nu heißts Adje!

In den „Balladen und Liedern“ verwendet Agnes Miegel solche Dialektangleichung seltener, dafür treten reiche Gefühlsworte auf und solche, die Farbenprächtigkeit malen wollen: schauern, bang, gleißen, stiebend, dröhnend, tosend, rasend, kochend, knarren, Frührotschein, grünfunkelnd, golden durchsonnt.

Seltenere Worte, die Allgemeingut dichterischer Sprache sind, werden bevorzugt: Maid, Gatte, schreiten, fahl, verwunschen, täppisch, bersten, Wrack, Bug, strählte, Maien, huben an, Feste (= Festung), Tann (=Tannenwald), Geschwirr, Märchenflausen, Klaggesang und so fort.

In den späten Balladen kehrt Agnes Miegel scheinbar zurück zu ihrer frühen Dialektnähe: da blinkte was im Kies (Gs. 51) — beim ersten Blick (Gs. 26) — schreie nicht Mord und Zeter (Gs. 38) — hageldicht (Gs. 38) — und schrieen Ach und Weh (Gs. 38) — sehn, wo sie bleiben (Gs. 39) — machten mir das Jungchen (Gs. 43) — krieg ich keinen Mann mehr (Gs. 44) — mir ist, als ob wer rief (Gs. 45).

Ein Beispiel möge zeigen, nach welcher Seite Agnes Miegel Änderungen in der Wortwahl vollzog; die Ballade „Müllersbraut“ erschien erstmalig im „Osten“[42]:

1908	1921
Die Glocken im Kirchturm l ä u t e t e n aus	. . . bimmelten aus
Ich liege zu nah am Acker dort	. . . dem Acker dort
Sprach: „L i e b e Mutter mein . . .	. . . : „O Mutter mein
Mein weißes Garn, das s p a n n t ich am Rain	. . . bleicht ich am Rain
Strophe 16 fehlt	Mein Garn, das wäre so blank und gleich, solch glatten Faden spänn keine im Reich

Im ganzen Lande, d o r f aus, d o r f ein	O würde ich leben — landaus, landein
B i t t e r e Not	heimliche Not
S i e c h und v e r z a g t du warst	. . . müde du warst
Da s c h l u m m e r t ich ein	schief ich ein
V i e l e M a l e	Tausend Male
Die b l e i c h e Braut	blasse Braut
Wiegt es i n ihrem Arm	auf ihrem Arm
Und w i e sie küßte	Und als . . .

Die Beispiele zeigen ein Streben nach gefühlsmäßigen Worten, die zugleich eine stärkere Anschauung hervorrufen. (Bimmelten statt läuteten, müde — verzagt, heimliche Not statt des konventionellen „bittere Not".) Manche Worte stehen dem gefühlsbetonten Volkslied nahe (tausend Male statt viele Male, o Mutter mein statt: liebe Mutter mein).

Dabei gerät die Dichterin jedoch nie ins Abwegige. Allzustarke Stimmung oder sentimentale Aussprache werden beseitigt; das zeigt das Fortfallen des zweiten Teiles der Ballade „Marie", der ganz in unheimlicher Gespensterstimmung bestand, und der letzten Strophe in „Peter Harden", die so lautete[43]:

> Jörg Omke, du warst an sechzig Jahr
> Mein Freund seit Kindesbeinen,
> Ich bitte dich, gib mir deine Hand,
> Jörgen, was soll das Weinen?

b) Satzbau.

Dieser Annäherung an das Volkslied entspricht auch die reiche Verwendung von kurzen Sätzen; das geht allerdings überein mit der gleichzeitigen Sprache der Dichtung des Impressionismus. Diese Sprachgestaltung in kurzen Sätzen, die sich in den späten Balladen häuft, unterbricht gleichsam jenen Fluß der Rede, von dem oben gesagt wurde, daß er der Ausdruck des schwellenden Gefühls sei.

Durch die kurzen Sätze bekommt jede Verszeile etwas Gespanntes; viele in sich geschlossene Teile fügen sich aneinander. Oft treten mehrere Sätze, die nur aus Subjekt und Prädikat bestehen, nebeneinander. Es seien nur die charakteristischen Beispiele angeführt: Antonius starb (Gd. 111); Cäsar hüte dich! (Gd. 112); Johannisabend im Vollmondschein. (Gd. 115); Da fehlt etwas. (Gd. 130); ich kann nicht mehr. (Gd. 130); er hielt die Todeskalte, er ließ sie nicht los. (Bl. 18); Tamara! Und er starb. Die Zeit verrann. (Bl. 27.)

Es ist tiefe Nacht, der Vollmond scheint,
Der Dauphin schläft, die Prinzessin weint. (Bl. 29.)

Er schellt, er wartet — alles bleibt still. (Bl. 31.) Was regt sich dort? Im Gange geht ein Schritt. Nun ist es still. (Gs. 14.) In den späten Balladen ist diese Unterbrechung der Rede, die zugleich den Willen zu geschlossener Form darstellt, zur Regel geworden. Man vergleiche daraufhin die „Fähre" und „Die Gräfin von Gleichen" mit „Peter Harden" und „Ys".

Dieser Prägnanz des Ausdruckes entspricht es auch, wenn Agnes Miegel den Satz oder die Verszeile mit dem Verbum beginnt: sprach die erste — Sprach die andere — Sprach die jüngste (Gd. 70). Schriebs in den Stein (Bl. 37). Hinkniete die blaße Braut (Gs. 18). Aufstand langsam (Gs. 21). Hoch fuhr sie (Gs. 27). Sprach der greise König (Gd. 98). Auf vom Schlafe schraken (Gd. 100). Aufflog (Bl. 1).

Wie sehr dieses Einsetzen mit dem Verbum dem Volkslied, und gerade hier dem litauischen, nahekommt, möge ein Beispiel dartun, das zugleich zeigt, wie Agnes Miegel nicht nur einzelne Stilbesonderheiten des Volksliedes trifft, sondern auch seinen ganzen Ton. Diese stete Annäherung an das Volkslied verbindet sich in den späten Balladen mit der Hinneigung der Dichterin zu Heimatstoffen und heimatlicher Landschaft (Heimat, Opfer, Fähre), sodaß gerade in diesen Balladen Inhalt und Form sich durchdringen. Ein litauisches Volkslied[44] enthält folgende Strophe (das Mädchen weist den Antrag des Mannes ab):

Nicht die Wahrheit sprichst du, junger Knabe,
Schwere Arbeit muß ich wohl verrichten,
Lasse Äpfel nicht im Garten reifen,
Werd nicht Nüsse in der Kammer lüften.

In Agnes Miegels „Heimat" heißt es:

Nicht in euren Himmel will ich kommen,
Wo die weißen Engel Harfen spielen,
In die alte Heimat werd ich wandern,
Wird mein Herz wie eine Lerche steigen
Aufwärts, aufwärts zu der alten Heimat.

Ein weiteres Stilmittel der Agnes Miegel ist die sehr häufig angewandte Änderung der Wortstellung und Wiederholung. Poetische Wirkung wird oft nur durch die Voranstellung des Genetivs hervorgerufen: der Liebe Lieder (Gd. 107). Der Sünde brennender Mund (Gd. 108). Von

schwarzer Wetterwolken zackigen Kämmen — durch weißer Säle heller Feierstille (Gd. 113). Des glatten Südmeers dunkelblaue Flut (Gd. 106). Kleiner Bengels braun gebrannten Beinen (Gd. 130). Ihrer Fenster goldene Gitter (Gd. 113). Des nahen Wetters stoßender Sturm (Gd. 125). Des Bergstroms dunkle Flut (Bl. 26).

Wie die nachfolgenden Beispiele zeigen, ist zu beobachten, daß in den „Balladen und Liedern" sich gegenüber den früheren Balladen einfachere Formen finden. Starke Stilisierung kehrt jedoch in den späten Balladen zurück, jetzt aber nicht als Ausdruck überquellender Darstellungsfreude, sondern als Streben nach genauer Anschauung und ihrer restlosen Wiedergabe. Nicht mehr sind die Beiworte farbig-malend, klangvoll oder quellend („des glatten Südmeers dunkelblaue Flut"), sondern den Gegenstand bezeichnend oder beschreibend: Eines späten Lämpchens Schein (Gs. 32). Des jungen Widders dampfendes Blut (Gs. 40). Einer Grille Schrappen (Gs. 48). Des Galgens rissiges Holz (Gs. 28). Des Kreuzheers Zeichen (Gs. 19).

Eine ähnliche Wandlung in dem Streben nach Stilisierung zeigt sich bei der Nachstellung der näheren Bestimmungen. Während diese in den frühen Balladen meist epitheta ornantia sind, werden es in den späten Balladen oft ganze zur Erklärung und Veranschaulichung beigefügte Sätze: Die schmale Stirn gesenkt, die buntbekränzte (Gd. 106). Deine Augen, die seelenlosen (Gd. 116). Die Türen, die tannenbekränzten (G. 120). Ihre Hände sind, die fürstlich schlanken mit den blauen Adern (Gd. 114). Da ward sie zur Schlange, bunt und riesengroß (Bl. 18). Die Brüder, langlockig und blond (Bl. 18). Herzblut rot (Gs. 17). Mündchen rot (Gs. 18).

Aus den späteren Balladen: Die Schwüre, widerwillig gesprochen (Bl. 21). Ein Roßhaupt sah, des Firstes Zier (Gs. 31). Die Orgel droben, die hörte auf zu gehen; die Priester und Knaben, alle blieben stehn (Bl. 4). Sind wir, früh zu sterben dir Erkorne — Sind wir, Halme nie gereift zur Mahd (Gs. 11). Nun kehr ich heim, der in Ketten und Banden lag (Gs. 22). Ich kam, zu suchen Siebenschön (Gs. 26).

Ein wichtiges Stilmittel der Balladen sind die Wiederholungen. Im Anfang dienen sie dem drängend vorwärts eilenden Strom der Rede und dem leidenschaftlichen Ausdruck, so im „Herzog Samo": Sprach der älteste — sprach der zweite — sprach der dritte — sprach der vierte (Gd. 70). Oder:

Jeder Häuptling unseres alten Volkes
Heißt im Sterben seine Diener sterben,
Heißt die Hunde töten, die ihn liebten,
Heißt den Hengst erdolchen, der ihn trug. (Gd. 73.)

Eine Ballade der ständig anschwellenden Rede ist „Magdalena"; im „Elfkönig" beginnen fünf sich folgende Verszeilen mit „da...", ebenfalls untertan dem sprunghaft erneut einsetzenden Geschehen: da flog — da sprangen — da neigte — da kam — da kam.

Hier darf man auf die Verwandtschaft mit der Romantik aufmerksam machen. Die gleiche gefühlsüberquellende Sprachgestaltung findet sich z.B. in Hölderlins „Hyperion": „Jawohl, mein Alabanda", sagt ich, „da gehen wir heiter in den Kampf, da treibt uns himmlisch Feuer... da läuft man auch nach einem kleinen Ziele nicht, da sorgt man nicht für dies und das... da ruhn wir dann erst..."

Den Höhepunkt dieser Darstellungsart stellen wohl die beschwörenden und flehentlichen Bitten der Schönen Agnete dar:

Liebste Mutter, in der Kirche, wo des Meßners Glöcklein klingt,
Liebe Mutter, hör, wie draußen deine Tochter singt,
Denn ich kann ja nicht zu dir in die Kirche hinein,
Denn ich kann ja nicht mehr knieen vor Mariens Schrein,
Denn ich hab ja verloren die ewige Seligkeit,
Denn ich hab ja den schlammschwarzen Wassermann gefreit.

Es entspricht der schon öfter angedeuteten Stilentwicklung bei Agnes Miegel, wenn diese Wiederholungen in den späten Balladen ihren drängenden und die Rede steigernden Charakter verlieren; ganz anders klingen sie schon in der „Müllersbraut" und im „Kriegskind", wo ihnen das Strömende genommen ist.

c) Beobachtung, Bilder und Vergleiche.

Die von Walt Whitmann gepflegte Zustandsschilderung in der Dichtung ist in der deutschen Literatur von Holz und Schlaf weitergeführt worden zur Stimmungskunst; diese wurde das eigentliche dichterische Mittel des Impressionismus.

Eine Vorstufe dazu ist die scharfe Beobachtung des Einzelnen, des Konkreten, sei es eines Vorganges oder eines Zustandes. Wenn Strachwitz im „Herz von Douglas" schildert, wie der Ritter den Schild auf die linke Seite wirft und durch die Lanze behindert das Kreuz mit dem linken Daumen schlägt, dann zeigt diese treffliche Beobachtung deutliche Vorstellung und Einleben in jede Phase des Vorganges.

Ähnliches findet sich auch bei Agnes Miegel. Mit Schärfe beobachtet ist z.B. ein ganz unwesentlicher Zug in der Ballade „Griseldis". Es heißt dort, als die Verstoßene das Haus verläßt:

Die bunte Ampel schwankte im Zug,
Ins Schloß die geschnitzte Türe schlug.

Im Eingang zum „Abschied" gibt die Dichterin in der Schilderung der hin- und hergehenden Sackträger ein klares deutliches Bild von der Arbeit am Hafen an einem ruhigen Nachmittag:

Rot von der Last der schweren Zentnersäcke,
In blauer Jacke und im Lappenschuh,
Mit gleichem Schritt und gleichem Zuruf ging
Die Schar der Träger langsam hin und her.

Im „Begräbnis" zeugt die Beschreibung des verlassenen Pultes von ebensoviel feiner Beobachtung, wie sie zugleich stimmungerregend und symbolisch ist. — Die Fähigkeit, mit wenigen Worten Gestalt und Umgebung in ihrem Zusammenhang zu zeigen und uns zugleich damit ein plastisches Bild vor Augen zu stellen, ist in den späten Balladen noch gesteigert: Die Unruhe des sich nach seinem Weibe sehnenden Dudley, sein Gefängnis und die nahe Todesgefahr sind in zwei Zeilen gebannt:

Sechs Schritt vom Fenster zum Kamin
Drunten der Richtplatz von Tower Green.

Wieder eine feine Beobachtung der Einzelheit, die jedoch gerade stark stimmunggebend ist, ist das Bild der sehnsüchtigen Tamara und des Magiers in der „Mär vom Ritter Manuel"; von dem Magier heißt es:

Sehr alt und fürstlich, dessen welke Hand
Auf seidnem Kissen trug der Herrschaft Zeichen.

Noch bildhafter und treffender ist die Zeichnung der derben vierschrötigen Fischer, die vor Gericht geladen, ins Zimmer treten:

. . . da kamen sie langsam herein,
Spuckten aus und zogen die Mützen, sie kamen zu zwein und drein,
Vierschrötig, kurzbeinig und sonnverbrannt, an die hundert Mann;
Sie schoben sich vor den Richtertisch und starrten den Amtmann an.
Sie rochen nach Salz und Seewind, sie rochen nach Kienrauch und Teer.

Das alles verrät eine Neigung, nicht typische, sondern bestimmte Menschen, nicht irgendwelche Orte, sondern bestimmte, nicht allgemeine Situationen, sondern konkrete zu schildern. Aus dieser Neigung heraus nennt die Dichterin bestimmte Orte: In der Niederung von Heydekrug bis Schaaken / Gehen die Leute in Trauerlaken (Bl. 6). — An der Straße von Bischofshausen (Bl. 19). — So wanderte später mein Name von Thorn bis Dünamünde (Bl. 20). Alle Segel draußen von Dirschkeim bis Kranz (Gs. 41). Wir gingen vor Mitternacht auf die Heide nach Rantau zu (Gs. 38).

Oder die Dichterin nennt bestimmte Personen: Jauchz und kreische, Jaqueline (Bl. 35). Feierabend, Meister Hans! (Bl. 36). Mit Artois und Mac Donald vor Joppe ritt er zum Strauß (Gs. 21). Sankt Katrin und Marie (Gs. 25).

Diese lebendige Vorstellung ist auch wirksam in den reichlichen Vergleichen und Metaphern. Wenige Beispiele zeigen, daß der Vergleichsgegenstand fast immer aus der Natur genommen ist. Bilder und Vergleiche sind ja „hervorgegangen aus jenem dichterischen Alleinsgefühl, dem ein Leben in allen Dingen lebt", „ein unwillkürliches Überströmen der eigenen Lebensfülle in alles, was erschaut wird".[45] Und woher hätte die Dichterin, die wie keine in der Natur ihrer Heimat verwurzelt ist, auch ihre Vergleiche nehmen sollen? Die Vergleiche sind immer bildwahr, nicht gesucht, noch vergleichen sie etwas, was dem Gefühl nach nicht verglichen werden kann. Diese „unbedingte Bildwahrheit" hält Münchhausen für „die mächtigste Grundlage unserer Kunst."[46] Viele Vergleiche bei Agnes Miegel sind altes Gut der Volksdichtung, die immer ungesucht aus dem Leben schöpft, so z.B.:

Maria Stuarts stolze Lippen
Brannten so rot wie Blut. (Gs. 92.)

oder: Meine Lippen röter als Rosen sind. (Gs. 94.)

Aus der großen Fülle der Vergleiche sind im Folgenden charakteristische Beispiele ausgewählt: Tot die Kinder, wie erfrorene Saat (Gd. 74). — Verbrandend rollten die Wogen der Schlacht (Gd. 79). — Deine gelben Haare sind mir vergällt / Fahl wie deines Vaters Roggenfeld (Gd. 88). — Der Lebensschrei aus Liebe, Haß und Quälen, / Der sich am Fels wie ferne Brandung bricht (Gd. 114). — Durch die Orgelpfeifen / Ein Säuseln, wie von Taubenschwingen geht (Gd. 114). — Schön wie das helle Licht (Gd. 116). — Rot wie Apfelblüten (Gd. 118). — Herrn Volkers Stimme sang im Saal / Wie ein Vogel auf nächt'ger

Heide (Bl. 2). — Lacht... süßer als die weißen Tauben im Schlag (Bl. 15). — Und höre heimlich wie Bienenbrausen, / Das sachte Rauschen der brandenden See (Bl. 19). — Zog es wieder über mein Weh / Wie wandernde Wolken über die See (Bl. 22). — Meine Schönheit verging wie der Duft des Klees verfliegt (Gs. 23). — Der Mond stieg aus dem Nebel hervor / Rauchig und rot wie ein herbstliches Blatt (Gs. 26). — Kamen die Feinde / Wie Herden Schafe (Gs. 43). — Ein Mantel flog vorüber / wie Wind, der übers Röhricht fährt (Gs. 50).

Es geschieht nur selten, daß Dinge aus dem Menschenleben, oder Vorgänge, oder Menschen selbst zum Vergleich herangezogen werden: Das nasse Lilienbanner bauscht / sich rauschend wie ein Fraungewand (Gd. 103). — Heidefeuer schwelen wie Weihrauchbecken / Qualmend übers Land (Gd. 113). — Es hingen Halbmast wie von Tränen erschlafft / Die Fahnen im Regenschauer (Gd. 125). — Unsre Stirnen stolz wie Römerstirnen (Gd. 112), — Zuckte der Schein wie Gold und Blut (Bl. 1). — Und seine Augen waren wie Kinderaugen (Bl. 25). — Über die See zog der Nebel her / Wie ein weißes Netz, das der Fischer zieht (Gs. 40).

d) Fremdworte, Zusammensetzungen, Neubildungen.

Wo fremde Stoffe gewählt werden, verlangen diese und das Streben nach lebendiger Anschauung auch fremde Worte. So besonders in „La Furieuse": Sèvresleuchter, Gala, Livrée, Marschallspalais, ça ira, Baronesse, Carmagnola, Viole, Capet, Parkett, Hallows Eve, Najadenlippen, ambraduftend u.a.

Erst in den späten Balladen findet sich eine größere Anzahl archaistische Worte: Wocken, Magen, Kunkel (Gs. 19, 20), Brodem, Schildkrotkamm (Gs. 29), Bettel, Schrappen (Gs. 48), Kebse, Tannicht (Gs. 31).

Einige Neubildungen,[47] die zum Teil durch Zusammensetzung entstanden sind, mögen diese Aufstellung ergänzen; auch sie gehören zum größten Teil den späten Balladen an: blitzen (Adj.), Geschlechterkind (Gd. 124), gluh[48] (Bl. 21), Vogelfeinen (Gs. 10), banngleich (Gs. 29), spinnwebklar (Gs. 33), wolfshager (Gs. 39).

e) Versmaß, Versfüllung, Strophen, Reim und Reimqualität.

Es ist bereits gesagt worden, daß Agnes Miegel dem Volkslied nahesteht. Mit diesem stimmt sie im wesentlichen in der äußeren Form überein.[49]

Zurück geht die Form des Volksliedes auf den germanischen vierhebigen Rhythmus, wobei gewöhnlich zwei Hebungen stärker betont sind; die unbetonten Silben werden in ihrer Zahl frei verwendet. Will man an das Volkslied die Schulmetrik anlegen, was Sahr[50] leidenschaftlich ablehnt, so hat man von gemischten Versfüßen zu sprechen. Gerade diese erlauben es, nirgends vom natürlichen Wortakzent abzuweichen. Die dipodische Gliederung ist darum die vorherrschende, z.B. náhn sie, wenn die Bühne frèi (Bl. 35). — In der Strophenbildung ist das Volkslied ebenfalls abhängig von den germanischen Strophenformen; es verwendet die einfachsten Strophen, die zwei- und vierzeiligen. Oder die Verszeilen bleiben strophisch ungegliedert, nur durch Sinnespausen getrennt. — Im Reim bevorzugt das Volkslied die Reimpaare und den Stabreim, aber auch die Assonanz.

Versmaß. Die besten Balladen der Dichterin folgen im wesentlichen diesem kurz skizzierten Formenschatz. Freier Wechsel von Hebung und Senkung bildet die Grundlage der Verszeile.

Unter den drei- bis fünfhebigen Versen sind am häufigsten die vierhebigen verwendet. Vier- und dreihebige Verszeilen erweisen sich als Nibelungenstrophen.[51] Zwei Hebungen sind als Regel nur im „Kriegskind" verwendet, sonst finden sie sich nur eingestreut (z.B. in Heinrich von Plauen, Maria Magdalena), sechs bis sieben Hebungen nur im „Opfer", regelmäßig bis zu acht Hebungen im „Märchen von der schönen Mete" und „Schöne Agnete".

Auf den Einfluß dieser freien Versbildung geht auch die freie Auftaktbildung zurück, wie sie sich in den meisten Balladen findet.

Zweihebige Verszeilen mit freier Zahl der unbetonten Silben finden sich in „Heinrich von Plauen": Gráu und schläff / Déhnt sich das Háff. — Oder in „Kriegskind":

Áls ich in den Kríeg zog
Áls ich vom Hóf ritt . . .
Stándest am Záune . . .
Winktest mir lánge.

Ausschließlich dreihebige Verse werden nicht verwendet, sondern nur mit vierhebigen gemischt; diese sind demnach den modefizierten Nibelungenversen gleich, wie sie von Uhland zuerst in der Ballade gebraucht wurden. Agnes Miegel verwendet aber nicht die moderne Form, in der jambischer Rhyth-

mus vorherrscht, bei ihr sind Auftakt und Senkungen beliebig, z.B. im „König Manfred“:

König Mánfred rítt zur Fálkenjágd / Durch Tránis gráues Tór
Séine Págen sprèngten láchend / Laut sìngend dem Zúge vòr.

Eine Reihe bedeutender Balladen sind in dem vom Volksliede bevorzugten Versmaß gehalten: Vier Hebungen mit freier Anzahl der Senkungen und freiem Auftakt, so z.B. Griseldis, Elfkönig, Das Begräbnis, Die Frauen von Nidden, Die Braut, Marie Antoinette, Domina, Jane, Müllersbraut. Beispiel:

Mit fúnkelnden Áugen die Dómina stánd . . .
Héute íst an dír die Réih . . . (Bl. 8.)

Neben diese tritt das fünfhebige dipodische Vermaß; auch dieses findet in einigen größeren Balladen Anwendung, wenn auch fast immer mit Verszeilen von drei bis sechs Hebungen gemischt, z.B. Schöne Agnete, Märchen von der schönen Mete, Heinrich von Plauen. Beispiel:

Áls Herrn Úlrichs Wíttib in der Kírche gekníet. (Bl. 4.)

Verse mit sechs bis sieben Hebungen kommen z.B. im „Opfer“ vor.

Neben dieser dem Volksliede zuneigenden Versbildung geht eine strengere, die von der Kunstdichtung herkommt; vor allem findet der fünffüssige Trochäus und Jambus Anwendung und zwar gerade vorzugsweise in den Balladen, die keine Strophenbildung aufzuweisen haben. Getragene, traurige und leidvolle Stimmung wird im monopodischen Versmaß ausgedrückt. So in: Ys, Aphrodite, der Tanz, Abschied, Rembrandt, Lionardo, die Mär vom Ritter Manuel. In dieser letzten Ballade macht sich jedoch eine eigentümliche Mischung von monopodischen und dipodischen Verszeilen bemerkbar; regelmäßig beginnt es:

Das íst die Mär vom Rítter Mánuèl,
Der aùf des frémden Mágiers Gehéiß
Sein Háupt in eìne Záuberschàle bòg . . .

aber:

Quálvolle Wánderschàft! Die Höflingsschàr . . .
Fráge den König! Stáunend spràch und bánge . . .

Noch eine Reihe weiterer Verszeilen zeigen diesen Rhythmuswechsel, für den sich bei manchen Stellen anführen ließe, daß er dann eintritt, wenn die Verszeile mit einer Aufforderung

beginnt, also das lebendigere dipodische Maß mit Notwendigkeit gefordert wird. (Vgl. Fráge den König! — König! — Mágier!) Bei einer Reihe anderer Zeilen jedoch versagt diese Erklärung (Qualvolle . . ., Murmelnd . . ., Westwärts . . ., Furchtsam . . .), wenn man nicht dieser Ballade eine eigene Stellung auch in der Form zuerkennen will. Auch „Siebenschön" weist noch einige Zeilen mit solchem Rhythmuswechsel auf.

Wo sich der vierfüssige Trochäus oder Jambus findet (Tanzlied der Margarete von Valois, Legende, La Furieuse, Lady Gwen), zeigt die Betonung und die Strophenbildung, daß wir es durchaus mit einheimischen Formen zu tun haben. Am meisten neigt „La Furieuse" zu monopodischer Gliederung, doch stehen ausgesprochen dipodische Verszeilen immer wieder für das freiere Maß ein. Nur „Moses" hat ein fremdes Versmaß, Terzinen, die jedoch eine vom Üblichen abweichende Reimstellung aufweisen.

Versfüllung. Die skizzierte Versbildung bedingt auch eine freie Versfüllung zwischen den Hebungen. So sind z.B. drei Senkungen nicht unmöglich:

Wolle béten zu den Héiligen ùnd zu ùnserer líeben Fráu. (Bl. 5.)

Wenn auch „zu" einen schwachen Nebenton trägt, so verfiele man ins Skandieren, so bald es stärker betont würde.

Andererseits tragen auch schwache Silben einen Ton, wenn es, wie in monopodischen Maßen, vom Rhythmus gefordert wird:

Dà dér Verzáubertè: „O Hérr die Zèit . . ." (Bl. 25.)

Schwere Versfüllung gibt dem Vers etwas Drückendes, Lastendes. So ist es die künstlerische Absicht in „Magdalena", das Tempo der Rede zu verlangsamen:

Büße, büße, / Róthàarige Sünderìn. (Gd. 108.)

Der Widerstreit zwischen Vers- und Wortakzent in „Rothaarige" ist hier weniger zu spüren, da es sich wiederum um Dipodien handelt; man wird dieses Wort sogar besser róthàarige lesen, da es als Daktylus nicht gelesen werden kann.[52]

In der Verszeile:

Es hórchte dìe Geméinde, Grèis, Kínd und Bráut. (Bl. 4.)

wird das Lauschen durch die fast gleichwertig betonten Silben Greis — Kind — Braut anschaulich gemacht.

Wo Lebensfreude zum Ausdruck gebracht wird, fehlen diese vollen, schweren Silben in der Senkung. Man vergleiche die folgenden beiden Beispiele, von denen das zweite nicht nur schwere Silben verwendet, sondern auch schwachtonigen einen Ton verleiht:

1. Meine Líppen röter als Rósen sìnd,
   Meine kráusen Haáre flättern im Wínd. (Gd. 94.)
2. Erínnerungsquál den Grübelndèn umhér. (Bl. 27.)

Daß bei ernster Rede halbleichte Silben mit einem Ton beschwert werden, darauf hat Saran[53] aufmerksam gemacht. Die Versfüllung ist also abhängig von der zum Ausdruck gebrachten Stimmung. Freudige Stimmung bedingt leichte, ernste schwere Versfüllung. Mit der schon oft beobachteten Stilentwicklung bei Agnes Miegel geht es überein, wenn sich in den frühen Balladen mehr leichte, in den späten Balladen mehr schwere Versfüllung findet.

f) Strophen.

In den Balladen verwendet Agnes Miegel epische und lyrische Strophen. Über die Balladen ohne Strophen ist in dem Abschnitt über Rhythmus bereits das Nötige gesagt, so daß hier nur noch einiges nachzutragen bleibt. Münchhausen[54] hat diese freie Strophe zuerst bewußt angewendet, denn „sie fügt sich geschmeidig den längeren oder kürzeren Gliedern der inneren Linie an, sie klappert nicht, wie die ewig gleichen Strophen bei langen Balladen leicht tun, sie wird nie langweilig." Münchhausens „Weissagung des Diokletian" oder „Simson" sind Beispiele hierfür. Während Münchhausen aber diese Strophen durch ein wechselndes Reimschema zu variieren sucht, verwendet Agnes Miegel meist die einfachen Reimpaare.

„Henning Schindekopf" erweist sich als strophisch im Wechsel 2×20 und 2×26 Zeilen. Ich glaube nicht, daß hier von Zufall gesprochen werden kann, ebensowenig wie bei der „Braut", die zwei größere Abschnitte mit je 36 Zeilen enthält, wobei vor jeden Abschnitt ein kurzer „Auftakt" von vier und acht Zeilen tritt; deutlich ist auch, wie in dieser Ballade durch die Gliederung die Handlung in zwei Hauptabschnitte geteilt wird, während die „Auftakte" zu der Handlung der Hauptabschnitte in einem inneren Gegensatz stehen:

1. Der Gang zur Trauung — und die wahre Trauung.
2. Der Gang in das Haus des angetrauten Gatten — und die Hingabe an den wahren Gatten.

Diese innere gegensätzliche Stellung in den beiden Teilen gibt der Ballade ihren eigenen künstlerischen Reiz.

Die übrigen strophenlosen Balladen erhalten ihre Gliederung, wie ausgeführt, durch die Sinnesabschnitte, so daß man hier mit Minor[55] von periodischer Gliederung sprechen könnte.

Die epischen Strophen sind Wiederholungen der altdeutschen und mittelhochdeutschen Strophenbildung, also eine Anlehnung an das Volkslied, das die zwei- und vierzeilige Strophe bevorzugt. „König Manfred" und „Die Staufen" haben eine abgewandelte Nibelungenstrophe, die stets vier und drei Hebungen aufweist; diese Strophe[51] ist auch sonst in einer ganzen Reihe von Balladen verwendet. — Die Strophen mit Verszeilen von vier und vier Hebungen sind gewöhnlich durch die Reimpaare charakterisiert. — In „Peter Harden" besteht die vierzeilige Strophe aus drei vierhebigen und aus einer dreihebigen Verszeile. — Diese Strophenform ließe sich nach Minor[56] auch als zweiteilige lyrische Strophe mit Aufgesang und Abgesang bezeichnen, wie sie dem Volkslied charakteristisch ist.

Reimstellung. Daß die meisten Balladen, darunter: Die Domina, Die Frauen von Nidden, Die Braut, Schöne Agnete, Märchen von der schönen Mete, Das Opfer, Die unschuldigen Kindlein, Die Gräfin von Gleichen, Die Müllersbraut, in Reimpaaren gedichtet sind, kennzeichnet am besten die Verwandtschaft der Dichterin mit dem Volkslied.

Nächstdem ist die Reimstellung ab ab die am meisten gewählte. (Kynstudt, Agnes Bernauerin, Anna Bullen, Chronik, Magdalena, Nibelungen, Lady Gwen u.a.) Der umfassende Reim ab ba findet nur in wenigen Balladen Anwendung. (Die Abtrünnige, Santa Cäcilia, Der Tanz, Die Mär vom Ritter Manuel, Marie Antoinette.) Diese beiden Reimstellungen finden sich also im wesentlichen in den frühen Balladen, während die Reimpaare die späten beherrschen. Das würde die schon ausgesprochene Beobachtung bestätigen, daß Agnes Miegel sich später mehr dem Volkstümlichen nähert, wie in den Stoffen so auch in der Form.

Agnes Miegel liebt es, in die Reime Waisen einzustreuen. So beginnt das „Tanzlied der Margarete von Valois" mit ax — ab ab, cd cd. Diese Waise ist durch das Wort „Valois" bedingt und steht in jeder Strophe an gleicher Stelle. In „Santa Cäcilia" wird der umfassende Reim an einer Stelle mit xc cx gebildet; die „Mär vom Ritter Manuel" beginnt und schließt mit einer Waise. — Eingestreute Waisen finden sich in der „Rose", wo umfassende, gekreuzte Reime und Reimpaare sich regellos folgen. — Kunstvollere hat das Lied Volkers in den „Nibe-

lungen": ab bac, so, daß die letzten Zeilen der ersten und dritten sowie der zweiten und vierten Strophe miteinander im Reim korrespondieren. (Sogen. Körner.[57])

Eine besondere Stellung ist den lyrischen Strophen zuzuweisen. Sie kommen her von den dreiteiligen Strophen der mhd. Dichtung und fanden in der Balladendichtung vielfache Verwendung; sie wurden besonders von Goethe bevorzugt. Zu den dreiteiligen Strophen gehören: Magdalena, Das Tanzlied der Margarete von Valois, La Furieuse, Siebenschön, Die schöne Dore, Nachtspuk und Die Fähre.

Die Grenze zwischen den freien Strophen, die Münchhausen zuerst anwendete, und den lyrischen Strophen ist schwankend. Aber wo die gleiche Zeilenzahl und ein bestimmtes Schema durch alle Strophen bleiben, darf man wohl mit Recht von lyrischen Strophen reden. — In „Magdalena" sind die Verszeilen von zwei und vier Hebungen zu einer solchen lyrischen Strophe zusammengebunden:

Von den rosigen Zehen Streife die goldenen Ringe ab,	1. Stollen	Aufgesang
Deine Purpursandalen Wirf in Bethesdas Teich hinab,	2. Stollen	
Büße, büße, Rothaarige Sünderin, — Deine verwöhnten Füße Schreiten durch Dornen und Disteln hin.		Abgesang

Die Reimstellung ist: xa xa, bc bc. Die deutliche Dreiteiligkeit, die Gleichheit der Stollen, die Abgeschlossenheit des Sinnes schließen sich eng an den Aufbau lyrischer Strophen an. — „Das Tanzlied der Margarete von Valois" erweitert diesen Strophenbau zu zehn Zeilen: ax — ab ab, cd cd. — In „La Furieuse" entspricht dem an- und abschwellenden Rhythmus (vergl. S. 76 f.) auch die Reimstellung abc—cab. — Ähnlich der „Magdalena" ist „Siebenschön" gebaut, nur steht die zweihebige Verszeile nicht an fünfter, sondern an sechster Stelle. Das Reimschema ist das schon von Walter von der Vogelweide in „owe, hovelichez singen" (64, 31) angewendete: ab ab, cd cd. Der gleiche Aufbau herrscht in „Nachtspuk". — In der „Schönen Dore" hat der Abgesang fünf Zeilen, gereimt: ab ba, cd cdc. — „Die Fähre" führt die schon in der „Magdalena" gebrauchten Waisen durch jede der Strophen, die verschieden große Zeilenzahl aufweisen, hindurch: xa xa, xb xb usw.

Enjambement. Es war bereits gesagt, wie sehr die Dichterin in den späten Balladen dazu neigt, knappe und kurze

Sätze zu verwenden. In diesen Balladen also ist das Enjambement schon dadurch vermieden. Jede Verszeile fast (in den späten Balladen) ist ein in sich geschlossenes Satzstück. Man vergleiche daraufhin: Lady Gwen, Das Märchen von der schönen Mete, Die Gräfin von Gleichen, Die Fähre.

Dagegen geht es mit dem Rhythmus der getragenen Rede in den frühen Balladen überein, wenn hier das Enjambement häufiger ist. Wenn abgeschlossene Verszeilen dem Rhythmus Festigkeit und Geschlossenheit geben, die der fließenden Rede Widerstand entgegensetzen, so bewirkt in den frühen Balladen der Sprachfluß gerade ein Überströmen des Ethos, um mit Saran[58] zu sprechen, von einer Zeile in die andere. Dieses aber ist besonders ausgeprägt in der Mär vom Ritter Manuel, was noch verstärkt wird durch das monopische Versmaß. Das Enjambement hat hier also einen künstlerischen Ausdruckswert: den klagenden Ton durch die ganze Ballade hindurchströmen zu lassen. Im „Herzog Samo", „Abschied" und „Ys" ist das Enjambement vorbereitet. Im Folgenden werden zwei Beispiele des Enjambement und der geschlossenen Verszeile gegenübergestellt. Es ist kein Zufall, daß in „Peter Harden" die vierzeiligen Strophen durch je einen Satz gebildet werden:

Ich selber schwang das Geschlechterkind
Bei Dudelsack, Flöte und Geigen
In der Seemannsschänke am Hafentor
Halbtrunken im tollen Reigen.

Dagegen in der „Fähre" Str. 10:

Sie kamen bis zur Mitte.
Da trat der Mond hervor.
Da trappelten die Hufe.
Da schnob es warm an ihrem Ohr.

Aus der „Mär vom Ritter Manuel" seien noch einige Beispiele des zahlreichen Enjambement angeführt: Denn ein Gram / Durchrüttelt mich — Sehr seltsam klang er, wie / Der Felsen Name — Mich jammert / Der Qual des armen Narren — Trat vor den König wie vor seinesgleichen / Und rief - Hier sprach der sternenkundige Magier, werde / Ich meinen Herrn finden usf.

g) Reim und Reimqualität.

Nirgends wird die Abhängigkeit der Dichterin von mhd. Formen deutlicher als in der auffallend häufigen Verwendung des Stabreimes, der auch von der Balladendichtung bevor-

zugt wurde, nachdem er von Bürger zum ersten Male in größerer Zahl verwendet wurde. Ihm und den Romantikern diente er jedoch nur zum Redeschmuck, erst später (Simrock, Wagner) auch zur Verbindung der Verse. Bei Agnes Miegel finden sich beide Arten.

Aus der Fülle seien hier nur die charakteristischen Stellen genannt, wobei zu beobachten ist, daß nach alter Weise die betonten Silben den Stabreim tragen. Neben Substantiven und Adjektiven als hauptsächlichen Trägern des Stabreimes kommen auch Verben, Artikel und Pronomen als solche in Betracht: Rosmarin und Raut und Rosen (Gd. 69), ein Schloß in Schottland, ein Schloß im See (Gd. 96), meine Kinder haben Flossen zwischen Finger und Zeh (Bl. 4), bekenne dich frei zu Luthers Lehr, dir und den deinen ... (Bl. 9), kein Junker sah es, kein Jugendgespiel (Bl. 13), meine Glieder sind steif, die Stiege ist steil (Bl. 22), im Abendwind das Ährenmeer (Bl. 24), in Morgentau und Mittagschein (Bl. 23), rauchig und rot (Gs. 26), er herzte und hielt sie (Bl. 16), Hamburg bis nach Hankau, von Kanada bis zum Kap (Gs. 62), und Kling auf Klinge klirrte dann.

Auch die Stabreimworte, die sprachliches Volksgut sind, werden häufig gebraucht: Tod noch Traum (Bl. 4), Tür und Tor (Bl. 7), Herd und Hof (Bl. 7), stumm und still (Bl. 8), gut und gern (Bl. 9), Liebe — Leid (Bl. 18), Kraut und Klee (Bl. 11). Weniger häufige Stabreime und neue Zusammensetzungen: Fiedeln und Flöten (Bl. 13), donnernd und dumpf (Bl. 14), verwunschen und weiß (Bl. 14), Sensen und Sicheln (Gs. 16), landaus — landein (Gs. 16), weich und warm (Gs. 18), fremd und fürstlich (Gs.), Brück und Boot (Gs. 29), Ried und Rohr (Gs. 29).

Aber die Verwendung von Stabreimen beschränkt sich nicht nur auf diese mehr formelhaften Elemente, sondern erstreckt sich auch über mehrere Verszeilen. Verschränkung von Stabreimen ist häufig, z.B. in der „Braut“:

Die Glocken im **K**irchturm **b**immelten aus,
Der **B**rautzug trat auf den **K**irchhof hinaus.

oder: Mit hartem **K**lang der **K**löppel der **G**locke schlug,
Als **G**räfin Madei ihre **K**inder zu **G**rabe trug.

In der Ballade: „Die Kinder der Kleopatra“ zieht sich der Stabreim durch mehrere Zeilen:

Das erste Lied, des **s**üßer **S**ilberton
Um unsere goldenen Wiegen **s**chmeichelnd **k**lang
Es war das Lied, das unsere **M**utter **s**ang
Dem, der als Zeus die **s**terbens**s**elige
Berauschte **S**emele zur **S**onne trug.

Der Stabreim dient hier nicht nur zum Schmuck, wie Minor[59] für die neuere Dichtung feststellt, sondern zur Verbindung der Verszeile, und er unterstützt außerdem das lebhafte Tempo der Rede, das sich besonders in den frühen Balladen findet. Bewußter Kunstwille ist in der Ballade „Magdalena" tätig. Einzelne Strophen sind völlig abgestimmt auf einen bestimmten Konsonanten (Str. 2 auf die Vokale), z.B. die dritte Strophe auf b, die vierte auf s. Hier eine dieser Strophen:

Nicht mehr im **B**ette der Großen
Wälzt du der zuckenden Glieder Pracht,
Büßend auf harten Steinen
Sollst du **b**etend durchwachen die Nacht.
Schlage, schlage
Deine heißen **B**rüste dir wund,
Lockt dich aus **b**lühendem Hage
Brünstig der Sünde **b**rennender Mund.

Beachtet man dazu die in der Mitte jeder Strophe stehenden Aufforderungen:

Büße, büße,	Büße, büße,
Weiche, weiche,	Weine, weine,
Schlage, schlage,	Senke, senke.

so erhält man einen kunstvollen Aufbau der Ballade allein vom Stabreim her.

Der Endreim. Die Verwendung von rührenden und erweiterten Reimen entspricht der Reimtechnik des Volksliedes und mhd. Reimart. Die Assonanz, ein romantisches Stilelement, kommt sehr wenig vor: Armen — kamen (Gs. 26); rührende Reime: geht — geht (Gd. 114), sich — sich (Bl. 2), auf — auf (Bl. 1), mich — mich (Gs. 17).

An einigen Stellen wird der Reim aus zwei Worten gebildet: Kniet ich — Marienlied ich (Bl. 35), nimmer Ruh — immerzu (Gd. 82); erweiterter Reim: Heringskrämer — o käm er (Gs. 25), liege ich — wiege ich (Gs. 65).

Die reichlichen Reimbildungen mit Fremdworten gehen wohl auf den Einfluß gleichzeitiger Balladendichtung zurück, obwohl sie sich auch früher, z.B. bei Freiligrath, finden. Bei Agnes Miegel stehen sie den historischen Stoffen entsprechend meist in den frühen Balladen: Damastportiere — her (Bl. 30), See — Marschallpalais (Bl. 30), Aschkenas — blaß (Bl. 46), Touraine — Gehn (Gd. 92), Fraungewand — Courante (Gd. 101), Mann — Pavanne (Gd. 102), lebt — Margaret (Gd. 103).

Doch sind die Reimworte im wesentlichen schlicht und keineswegs gesucht. Daß dem stumpfen Reim das Hauptgewicht zufällt, ist durch den Zusammenhang mit dem Volks-

lied gegeben. Der klingende Reim findet sich nur im Wechsel mit dem stumpfen. Wie die Dichterin nicht verschmäht, bekannte Stabreimbildungen zu gebrauchen, so ist sie auch in der Wahl der Reimworte ungesucht und einfach: Stand — Hand, Ring — ging, hinaus — Haus, Mann — an, gut — Blut, geben — leben, Tod — rot, sangen — gegangen, heiß — weiß, See — Weh, hinab — Grab u.a. Doch stehen sehr selten unbedeutende[60] Worte im Reim: mehr — einher (Gd. 116), sie — die (Gs. 49), bist — ist. Ähnlich wie bei Hans Sachs steht einmal: Daß Gott erbarm! (Bl. 16) im Reim; an das Kinderlied erinnert: Metelein — Rain, Frührotschein — Vögelein (Bl. 16).

Ungenaue Reime (nicht der Bühnenaussprache[61] entsprechend) sind auf die von der Umgangssprache beeinflußte Aussprache zurückzuführen. Sie kommen auch sonst in der Dichtung des 19. Jahrhunderts vor, bei Goethe z.B. zu allen Zeiten (Vergl. „Nachtgesang"). — So reimt Agnes Miegel i = ü (y), e = ä, (ai = äu nur einmal belegt), ö = ä, e = ö, z.B. Christen — Brüsten (Gd. 76), Amethyst — List (Bl. 25), Feste — Paläste (Gd. 68), Herd — gehört (Gd. 82), Krähn — Siebenschön (Gs. 28), Kaiser — Kyffhäuser (Gd. 86). Von Konsonanten wird gereimt: t = d und g = ch (sehr häufig), z.B. Geleite — Kleide (Gd. 121), Tag — sprach (Gd. 81).

Lange und kurze Vokale: jach — stach (Gd. 77), Roß — bloß (Gd. 93), Wüste — Brüste (Gs. 65).

Daß zu der oft beobachteten getragenen Stimmung die Vokale als künstlerisches Stilmittel viel beitragen, dafür bieten auch die Balladen der Agnes Miegel reichliche Beispiele. Bewußtes Hinarbeiten auf Klangwirkung hat auch Münchhausen[62] im „Triumphgesang der Juden" erstrebt, wie er selbst schreibt.

Agnes Miegel neigt zur Verwendung von volltönigen Vokalen und Dipthongen; die helltönigen i und e sind an wirksamer Stelle selten. Im „Tanzlied der Margarete von Valois" heißt es (a und au):

> Das nasse Lilienbanner bauscht
> Sich rauschend wie ein Fraungewand
> Und fliegt und flappt und mahnt mich laut:
> Vergiß im Trubel der Courante
> Der grauen Tage, Fürstenbraut.

Ähnlich sind die Eingänge von „Braut", „Heinrich von Plauen" und der „Mär vom Ritter Manuel" (a—o) auf volle Vokale abgetönt. In „La Furieuse" ist der Stimmung, Haß und Kreischen, angepaßt ein Auf und Nieder von hellen und dunklen Vokalen. Strophe zwei (a—o—au) und fünf (i) bilden einen

solchen Gegensatz. Das Fehlen von hellen Vokalen zeichnet „Die Domina" aus. Im „Nachtspuk" wird das Tote, Gespenstische mit dunklen Vokalen gemalt:

Sie schlug zurück ihr Leichentuch
Und stieg wie Nebelhauch herauf.
Und harzig quolls wie Brandgeruch
Als sie sich band die Zöpfe auf.
Die Grille zirpte hell im Gras,
Die Frösche quakten dumpf im Rohr,
Und überm Tannicht groß und blaß
Stieg still und rund der Mond empor.

Das Einförmige, Taktmäßige der Arbeit ist durch die aufeinanderfolgenden a gut zum Ausdruck gekommen:

Sie sprach: Was klingt nun Tag für Tag
Bis in mein stilles Bett hinab
Wie Säggeknirsch und Hammerschlag?

h) Zusammenfassung. In der Sprachgestaltung folgt Agnes Miegel dem gesprochenen Wort. Als künstlerisches Mittel werden Umgangssprache und Dialekt gebraucht. In den späten Balladen herrscht eine stärkere Stilisierung durch kurzen Satzbau im Gegensatz zu der gefühlsbetonten getragenen Rede in den frühen Balladen. Doch wird die Nähe des Volksliedes nie verlassen; das ersieht man daraus, wie die Dichterin Sätze mit dem Verbum beginnt und poetische Wirkung durch einfache Stilmittel (Wiederholung, Nachstellung des Genetivs) erreicht.

Dabei zeugen die Balladen von starker Anschauung und plastischer Darstellungsgabe, die in den späten Balladen sich noch steigert (Situationsbilder, Wahl von Orts- und Personennamen, Liebe zu Fremdworten und Wortneubildungen). Die Bilder und Vergleiche sind fast stets der Natur entnommen. Es vollzieht sich also eine Wandlung von dem die Fülle des Gefühls zum Ausdruck bringenden schwellenden und strömenden Fluß der Rede zu größerer Stilisierung und erschöpfender Anschauung.

In der Form der Vers- und Strophenbildung steht Agnes Miegel dem Volkslied und dem mhd. Formschatz nahe. Das bezeugt die freie Auftaktbildung und Versfüllung, die häufige Verwendung von drei- und vierhebigen Verszeilen und die Verwendung von mhd. lyrischen Strophen, die variiert werden; ferner die Anwendung von Reimpaaren in den meisten Balladen und des überaus häufigen Stabreimes, auf den ganze Strophen abgestimmt werden. Im Endreim bevorzugt die Dichterin den stumpfen Reim; gewählte Reimworte fehlen.

IV. Art und Aufbau der Balladen.

1. Die heroische Ballade und die mystische Naturballade.

Diese beiden Typen der Ballade unterscheidet Benzmann:[1] die heroische als den eigentlichen Typus, der geschichtlich vertreten ist durch die englisch-schottische Ballade und in neuerer Zeit durch Bürger, Uhland, Fontane, Strachwitz, Liliencron und Münchhausen. Dieser Art steht das Kämpferisch-Heldenhafte voran.

Und die Naturballade pantheistisch-mystischen Charakters, die das Unterbewußte, Seelische und Dämonische zum Gegenstand hat und die geschichtlich vor allem in der nordisch-dänischen Volkspoesie sich findet und dann aufgenommen wurde von Goethe, der Romantik, Kerner, Mörike, Heine.

Beide Typen sind selten ganz rein vertreten, wenn nicht die Grenzen der Balladen nach der einen oder anderen Seite überschritten werden sollen.

In Münchhausens Kreis in Göttingen war vor allem wieder die heroische Ballade neu entstanden: Das Ritterliche, Stolze, Heldenhafte, „die königliche Dichtung, die farbensprühende, lebenszitternde, starke" wird gesucht. Alle Lyrismen lehnte Münchhausen ab, wie er in der Aufsatzreihe „Zur Ästhetik meiner Balladen"[2] ausführt; die Grenzen zwischen Ballade und Lyrik erschienen ihm unübersteigbar; Goethes „Fischer" und Fontanes „James Monmouth" stehen ihm an dieser Grenze; das Volkstümliche, Gefühlsmäßige ward verschmäht. Er wollte nicht jene Ballade, wo „die kleinen Leute ihre kleinen Schmerzen ausjammern und der üble Geruch der Vielen weht"[3]. Erst nach 1906 änderte sich Münchhausens Stellung zum Volkstümlichen, wie Enders[4] dartut.

Agnes Miegel hat in den „Gedichten" sehr stark heroische Stoffe verwendet. Das Stolze und Heroische, das sich mit dem hohen Lebensgefühl eint, tritt ja deutlich in König Manfred, Herzog Samo, Henning Schindekopf, Kynstudt und den Frauenballaden der frühen Zeit hervor. Im „Herzog Samo" kehrt das Wort „stolz" viermal wieder; in „Anna Bullen" und „Marie"

werden die Personen mit dem Worte „stolz“ charakterisiert; die stolzen Gestalten der Geschichte, der heldenhaften englischen Geschichte und des deutschen Mittelalters geben den Stoff.

Balladen wie Ys, Elfkönig und Chronik stehen noch vereinzelt und tragen zum Gesamteindruck, der von den Balladen der „Gedichte“ ausgeht, nur wenig bei. Sie deuten aber bereits die Richtung an, in der Agnes Miegel gegangen ist: zur mystischen Naturballade. Die Balladen dieser Art bedeuten den Höhepunkt in Agnes Miegels Schaffen. Gerade diese Balladen sind nur ihr eigen; sie haben keine Parallele in der Balladendichtung des Kreises um Münchhausen. Seine Forderung, daß die Handlung wesentlich zur Wirkung der Balladen beitragen müsse, ist auch nicht einmal in den frühen Balladen der Agnes Miegel in diesem strengen Sinne erfüllt. Die Balladen der „Gedichte“ weisen mit wenigen Ausnahmen ein Minimum an ausgeführter Handlung auf. Und doch wird man sich des starken Eindrucks nicht entziehen können. Daß in „König Manfred“ von der Schlacht bei Benevent die Rede ist, der Schauplatz der Handlung wechselt, ist doch in Wahrheit nur Nebensache; nicht Schlacht oder Kampf wird geschildert — vergleiche dagegen den Kampf in Strachwitz's „Herz von Douglas“ —, sondern das Lebensbekenntnis des Königs steht im Mittelpunkt. Es überwiegt die lyrische Aussprache, sei es der Freude oder Klage; besonders in den Frauenballaden. Lyrische Klage umrahmt die Handlung im „Herzog Samo“. „Madeleine Bothwell“ ist ganz aufgelöst in das Bekenntnis: „Ich bin ...“, einen lyrischen Monolog also, in den dürftige Andeutungen über Person und Geschehen eingestreut sind. Nicht anders im „Tanzlied der Margarete von Valois“, „Abisag von Sunem“, „Kinder der Kleopatra“. In „Heinrich von Plauen“ steht folgende Stelle, die eben so gut ein lyrisches Gedicht einleiten könnte:

> Ich spüre den Duft im wandernden Wehn
> Und höre heimlich, wie Bienenbrausen,
> Das sachte Rauschen der brandenden See. —
> Nie rastendes Weh,
> Immer wogendes Leid, dessen salzige Fluten
> Bis zur Seele mir gingen, nun lege auch du,
> Wie das Meer da draußen, dich endlich zur Ruh,
> Mit diesem Sommer wirst du verbluten
> Herz, das nie gelernt zu entsagen. —

Wo das Geschehen wirklich ausgeführt ist, wie in „Peter Harden“, „Domina“ und „Gräfin von Gleichen“, läßt sich ein engerer Anschluß an die stoffliche Vorlage nachweisen.

2. Die Stimmungsballade.

Die Neigung zum Psychologischen, zur Charakterschilderung, zum Innerlichen, Stillen und Verhaltenen kommt dieser lyrischen Aussprache entgegen. Die innerliche Brigitte Ovander (im „Abschied") ist typisch für die Frauengestalten der frühen Balladen. Fast alles bleibt im Innern; wenig geschieht nach außen hin. Der Charakter offenbart sich ungern. „Der Abschied" zeigt deutlich Agnes Miegels Neigung zur Stimmungsballade. Münchhausen[3] führt diese Neigung auf die Art junger Dichtung zurück — „man ist jung und kommt von der Lyrik." Zugleich ist die Stimmungsballade auch eng verbunden mit einer starken Gefühlsatmosphäre. Ein solches Stimmungsbild sind auch „Die Nibelungen". Alles Geschehen ist auf das Stimmungsbild des Schlusses gerafft; ähnlich in „Schöne Agnete", in der die anfängliche Märchenstimmung zum Schluß in eine Naturstimmung übergeht. — Fontanes „Maria Stuart" schildert das ganze Leben der Königin, während Agnes Miegels „Mary Stuart" aufgelöst ist in zwei Stimmungsbilder, in denen das Geschehen nur angedeutet wird. „Der Tanz" und „Das Tanzlied der Margarete von Valois" sind nur Ausdruck einer Stimmung. Lionardo versenkt sich stimmungsvoll in die selige Betrachtung eines „Halses wundervoller Gnade". Ein Epiker würde in der Ballade „Die Frauen von Nidden" das Anwälzen der ungeheuren Düne zum Gegenstand der Schilderung gemacht haben; Agnes Miegel gibt nur das Verhalten der Frauen, das sich in einer Klage Ausdruck schafft, die die Hälfte der Ballade ausmacht. — Die schreibende, lauschende, der Erinnerung hingegebene Königin Maria Antoinette bleibt ein Stimmungsbild, wenn auch der Aufruhr der Revolution draußen auf der Straße vorübertobt. Auch „La Furieuse" ist trotz des vielfach angedeuteten Geschehens nur ein Stimmungsbild.

Diese Art der Stimmungsballade erhält sich bei Agnes Miegel bis zu den letzten Balladen: „Die schöne Dore" ist dafür ein Beispiel.

In den frühen Balladen findet sich daher keine eigentliche psychologische Entwicklung; immer erhält der Leser nur einen Einblick in das Innere des Menschen, ohne daß der Charakter sich änderte. Zwar wird in den späten Balladen die Person plastischer, das Geschehen mehr in den Vordergrund gerückt, aber eine eigentliche Charakterentwicklung, wie sie etwa in der Balladendichtung durch Fontanes „Archibald Douglas" vertreten ist, ist erst in den letzten Balladen der Agnes Miegel: „Müllersbraut", die „Gräfin von Gleichen" und auch „Siebenschön", deutlich.

Es hängt das zusammen mit der im Erlebnisgehalt dargelegten Entwicklung. Die Charaktere werden später nicht mehr durch ein momentanes Stimmungsbild sichtbar und auch nicht von dämonischen Kräften bewegt, sondern losgelöst davon als freie Menschen dargestellt, die sittliche Entscheidungen zu treffen haben. Erst jetzt ist eine eigentliche Charkterentwicklung, die nicht von der sittlichen getrennt werden kann, möglich geworden. Der Charakter der „Müllersbraut" und „Der Gräfin von Gleichen" wird an einer Handlung entwickelt, die zugleich die Änderung der Gesinnung bewirkt; dasselbe zeigt sich in „Siebenschön".

Doch macht sich in den späten Balladen noch eine weitere Wandlung bemerkbar: die lyrisch-impressionistische Stimmungsballade tritt zurück zu Gunsten der *episch-landschaftlichen Ballade*.

Auch Münchhausen hat eine Wandlung von der Stimmungszur Handlungsballade durchgemacht, wie er selbst schreibt,[5] und später zur Weltanschauungsballade.

In den späten Balladen der Agnes Miegel also bilden „reine" Stimmungsbilder wie „Jane", „Legende" und „Die schöne Dore" eine Seltenheit. In der „Domina" schließt sich Agnes Miegel eng an die Vorlage an. — In der „Braut" wird eine Handlung, der Hin- und Rückweg, die Verlobung mit dem Fluß und der Einsturz der Brücke deutlich und kunstvoll geschildert. — In der „Müllersbraut" ist die Klage der Kinder nicht nur Klage, sondern zugleich Erzählung des Geschehens, während sich in den frühen Balladen nur Klage findet (z.B. in „Madeleine Bothwell" oder „Marie"). — „Lady Gwen", „Die Rose", vor allem „Die Gräfin von Gleichen", zeigen volle Durchführung des äußeren Geschehens.

Trotz der Betonung des Epischen verschwindet das Stolze, Heroische nicht ganz; es ist nur gewandelt zum Heroisch-Leidenden, wie früher ausgeführt.

Das bedingt, daß auch die *Zeit* in den Balladen eine andere Rolle spielt. In den frühen Balladen ist das Geschehen auf einen kurzen Augenblick oder wenige Stunden zusammengedrängt. (Madeleine Bothwell, Marie, Anna Bullen, Agnes Bernauerin, Das Schwert, Peter Harden usw.) Und wo eine Zeitspanne der Handlung erfordert wird, tritt dies kaum ins Bewußtsein (Herzog Samo, König Manfred), oder es ist für das eigentliche psychologische Geschehen unwichtig. Das ändert sich in den späteren Balladen. In der „Mär vom Ritter Manuel" erstreckt sich die Handlung erstmals über Jahre. In „Marie Antoinette" und „Lady Gwen" führt die Zeit, das vergangene

und gegenwärtige Geschehen, eine Zweiteilung der Ballade herbei. Und in der „Gräfin von Gleichen" ist die jedesmalige Angabe eines neuen Zeitabschnittes auch Einleitung eines neuen Geschehens: I. (Der Abschied), II. „die Monde gehen, die Jahre gehen vorbei ...", III. (Die Pest), IV. „Am St. Johannistag ...", V. „Sieben Jahre gehen und wieder sieben ...", VI. (Die Gräfin folgt dem Pilgerzug).

Hinzugefügt mag werden, daß durch die Entwicklung der Handlung und ihrem Hindurchführen durch viele Situationen auch die Gestalt, die Person, ganz anders an Plastik gewinnt. Die Frauenballaden der frühen Zeit weisen einander ähnliche Gestalten auf; es sind gleichsam Schwestergestalten; so etwa „Marie" und „Madeleine Bothwell"; im „Abschied" stehen erstmalig zwei individuelle Gestalten nebeneinander, die beide sich in ihrer Art voneinander abheben. In „Lady Gwen", um nur einige Beispiele zu nennen, haben die Gestalten ihre feste Form, jede einen unterschiedlichen Charakterzug. Hier zeigt sich auch, wie sehr Handlung und Charakterentwicklung einander unterstützen. Die Durchführung der Personen durch verschiedene Situationen, in denen der Charakter zu Tage tritt, sich ändert, bewährt oder untergeht, läßt ihn dadurch an individuellen Zügen gewinnen. Die Kinder der „Müllersbraut" erhalten durch die geschilderte Todesart und Geburtsort eine ganz andere Plastik, als etwa die Kinder im „Herzog Samo", die unbestimmt im Umriß bleiben, da ihnen zu wenig Unterschiedliches eignet. — Auch die Beschreibung einer Person vermag ein deutliches Bild von ihr zu geben: So etwa von Tamara, die gar nicht handelnd auftritt, oder von den Fischern im „Opfer".

3. Die Landschaftsballade.

Das Landschaftliche jedoch gibt den letzten Balladen der Dichterin: Die schöne Dore, Nachtspuk, Heimat, Das Opfer, Die Fähre, ihr ganz Besonderes. — Vorbereitet ist die Darstellung der Landschaft auch schon in den frühen Balladen: Ys, Santa Cäcilia, Abschied, Schöne Agnete, Die Frauen von Nidden, Die Braut, Heinrich von Plauen, Legende. Ich greife einige heraus:

Santa Cäcilia beginnt mit einer Schilderung eines anziehenden Gewitters. Die Landschaft selbst bleibt unbestimmt, allgemein, typisch:

> Ein Windstoß raschelt durch das Haferfeld
> Und rüttelt an den weißen Birkenstämmen.

Auch die Schilderung der Lastadie im „Abschied“ könnte auf jede Hafenstadt zutreffen. Dagegen ist die Handlung in den „Frauen von Nidden“ nur an der Ostsee möglich. In der „Dominia“ verbindet sich der Fortgang der Handlung mit der Schilderung der Landschaft: „Und als sie schritt die Brücke entlang..., und als sie stand auf dem Wiesengrund..., ich trug sie bis an den Wiesenrain..., hier gehen die Straßen ins Land hinein.“

In der Ballade „Die Braut“ hat die Schilderung des Einganges auch eine Natur- und Landschaftsstimmung von starker Wirkung im Gefolge; in den beiden Hauptabschnitten findet sich die Schilderung des Eisganges:

Durch Glockengeläute und Brautgesang
Des Eisgangs donnerndes Dröhnen klang,
An die schwankenden Pfähle, getürmt und schwer,
Stürmte der Schollen gespenstisches Heer,
In rasenden Strudeln, in kochender Wut,
Gelbgrau und schäumend rauschte die Flut,
Und über den Hafen und über den Kai
Stießen die Möven mit schrillem Schrei.

Aus „Heinrich von Plauen“ war bereits S. 80 ein Stück Landschaftsstimmung angeführt; in den späten Balladen wird die Landschaft individuell, eine bestimmte ostpreußische Landschaft ist gemeint. Das ist auch am Schluß in „Heinrich von Plauen“ deutlich. — Bei der Darstellung der Landschaft in der „Mär vom Ritter Manuel“ hat Agnes Miegel an die Landschaft Georgiens gedacht: ein Kastell auf einem Felsen; die Felsen erglühen im Abendlicht; am Kastell vorbei fließt unten im Tal ein Fluß. — In „Rembrandt“ herrscht eine klare Vorstellung einer bestimmten Gasse, eines bestimmten Hauses. — Immer ist es das gleiche Bestreben nach konkreter Darstellung, wenn mitten in „Siebenschön“ (Str. 6 und 11) das Bild der schlafenden Stadt und „der wandernden Wolken mondheller Zug“, oder in „Schöne Dore“ das Bild der auf dem Fluß treibenden Flöße in die Handlung eingebaut wird und auf diese Bezug hat. — „Heimat“ ist fast aufgegangen in eine Landschaftsschilderung; das Geschehen wird ganz in die Landschaft verlegt. — Für die Landschaft des „Opfers“ und der „Fähre“ gilt dasselbe wie für die in „Heinrich von Plauen“: eine bestimmte ostpreußische Landschaft wird geschildert. Im „Opfer“ ist es die Küstenlandschaft südöstlich des Haffs, in der „Fähre“ der Tawéllningker Fahrkrug. (Str. 2, 3.)

Mit dieser Konkretisierung ist aber die Stimmung nicht etwa gänzlich geschwunden. Sie ist weniger eine seelische Stimmung (z.B. in „Lionardo"), sondern eben Natur- und Landschaftsstimmung.

Die Gegenwartsnähe und konkrete Wirklichkeitsschilderung der späten Balladen steht in einem Gegensatz zu der historischen Ferne und Unbestimmtheit der Gestalten in den frühen Balladen. Hier sind im wesentlichen Gestalten der Geschichte dargestellt, später Gestalten des Märchens und der Sage, in den letzten Balladen jedoch Heimatstoffe mit deutlicher Beziehung zur ostpreußischen Landschaft. „Die Elemente" und „Rossija"[6] sind erst von hier aus zu verstehen; sie führen die Linie zu Ende, die von der historischen Ferne zur Wirklichkeitsnähe der unmittelbaren geschichtlichen Gegenwart geht.

4. Der Aufbau der Balladen.

Wenden wir uns zum eigentlichen Aufbau der Balladen, so fällt zunächst ihre häufige Zweiteilung auf.

Dieser Aufbau findet sich auch bei anderen Balladendichtern, bei Strachwitz (Das Herz von Douglas), Mörike („Peregrina"), Storm, Dahn und in den Volksballaden aller Völker, besonders in den bretonischen.[7] Bei der Droste bildet die Zwei- oder Dreiteilung fast die Regel (Vendetta, Die Vergeltung, Der Graf von Thal, Das Fegefeuer des westfälischen Adels u.a.). Auch bei Münchhausen ist sie vorhanden.

Die Gründe dafür sind mannigfach: einfaches historisches Nacheinander; Vorbereitung — Ausführung eines Vorhabens u.a. Bei der Droste weist Bianchi[8] ein künstlerisches Prinzip nach, das auf: Exposition — Zusammenstoß der Gegenspieler — Ausklang und Ergebnis hinausgeht.

Bei Agnes Miegel glaube ich für diese Zweiteilung auch auf einen psychologischen Grund aufmerksam machen zu können, wenn man vom Erlebnisgehalt ausgeht. S. 32 ff. und 38 ff. ist versucht nachzuweisen, wie sich in Agnes Miegel zwei Leben, ein vergangenes und ein gegenwärtiges, gegenüberstehen. Das vergangene Leben ist häufig ein solches der Freude, Lebenslust, Lachen, Tanzen; das gegenwärtige das der Entsagung und Trauer, des Todes. Dieses geht nun in die Zweiteilung mit ein, wobei die Notwendigkeit, kausale Zusammenhänge darzustellen, und der Wille zu künstlerischem Aufbau sich vereinen.

In „König Manfred" ist diese Zweiteilung deutlich gemacht durch die römischen Zahlen I und II. In I reitet der König zur Jagd, die Ausdruck seiner jauchzenden Lebensfreude ist; in II

erleidet er den Tod. Daß auch hier das Lebensbekenntnis zum Schluß steht, ist eine künstlerische Forderung: „Die Ballade kehrt zu sich selber zurück“,[9] die Einheit mit dem ersten Teil ist hergestellt.

Noch deutlicher ist die Zweiteilung in „Mary Stuart“, wo schon die Anfangsworte die beiden Leben gegenüberstellen:

I. Das war ein lustiges Leben im Königsschloß...

II. Lady Stuart, es geht in den bitteren Tod...

Bemerkenswert ist hier — und das weist wieder auf den Erlebnisgehalt zurück — daß der erste Teil der Ballade als Erinnerung der Mary Stuart dargestellt wird, wie schon das Tempus der Rede anzeigt: Das war — es geht. — Auch in der „Mary Antoinette“ spielt ja diese Erinnerung eine Rolle. Des vergangenen Lebens entsinnen sich Mary Antoinette und Graf Fersen und beidesmal fährt die Wirklichkeit störend hinein. In „Lady Gwen“ ist die glückliche Vereinigung und die unselige Trennung auseinandergehalten, ähnlich wie in der „Gräfin von Gleichen“, wenn man Abschnitt 1—4 und 5—6 zusammenfaßt, die ja auch tatsächlich unter einen einheitlichen Gesichtspunkt fallen.

Dasselbe Prinzip des Aufbaus ist auch tätig in den Balladen, die keine äußerlich gekennzeichnete Zweiteilung haben. Dazu gehören: Griseldis, Peter Harden, Die Domina, Die Braut, Das Märchen von der schönen Mete, Die Mär vom Ritter Manuel und Siebenschön. Von ihnen seien einige herausgegriffen.

Die beiden Abschnitte der „Braut“ sind öfter genannt worden wegen ihrer künstlerisch wirksamen Gegenüberstellung. Im ersten Teil ist die Erinnerung an die frühere Kindheitsliebe zum Strom entgegengesetzt dem zweiten Teil, der den Untergang zum Gegenstand hat. — In der „Mär vom Ritter Manuel“ ist der Schnitt bei der Zeitangabe: „Und die Zeit verrann“. Früheres Glück und gegenwärtige Qual stehen einander gegenüber. — Ebenso scheiden sich in „Siebenschön“ die zwei Leben: Liebesleben—Tod. — Die Zweiteilung der Balladen ist also mitbedingt durch den Erlebnisgehalt. Daß sie gerade in den frühen Balladen stärker ist, hängt ebenfalls mit dem Erlebnisgehalt zusammen. Die seelische Beruhigung und die Neigung zur Darstellung der Handlung in den späten Balladen erforderten eine mehr durchlaufende Erzählungsweise.

Diese Zweiteilung führt aber nie so weit, daß die Teile nun rettungslos auseinanderklaffen. Die Geschlossenheit bleibt gewahrt; die Teile werden aufeinander bezogen. Wie geschieht das? Im „König Manfred“ kehren zum Schluß beider Teile fast

die gleichen Worte wieder, in „Mary Stuart" wendet sich wenigstens der Gedankengang wieder zurück. — In „Marie Antoinette" wird der ideeliche Zusammenhang hergestellt durch das: Allons enfants de la patrie, das jeden der beiden Teile beschließt. Erst als dieser Ruf aus dem ersten Teil der Ballade wiederkehrt, ist sie in sich geschlossen. Der gleiche Aufbau zeigt sich auch in der „Braut", wo die „Auftakte" mit den Hauptabschnitten korrespondieren. — Der Schwur des Schulzensohnes: „Du wunderschöne Mete, nur dich will ich frein" ist erfüllt in den letzten Worten der Ballade: „Sie traten vor das Tor, sie schritten Hand in Hand". — In „Lady Gwen" ist die Schnur das verbindende Symbol: „Trag diese Schnur und harre mein" heißt es in der letzten Strophe des ersten Teiles, und die letzten Zeilen des zweiten Teiles geben die Antwort: „In ihren Hals erwürgend schnitt / Die schwarze Schnur zerfetzt und schmal." — Die Handlung wird in den frühen Balladen nicht stilisiert, es wird erzählt in historischer Reihenfolge wie das Geschehen vor sich ging.

Die Geschlossenheit erreicht ihre Vollendung in den letzten Balladen. In der „Mär vom Ritter Manuel" und „Lady Gwen" kehrt die Handlung auch an ihrem örtlichen Ausgangspunkt zurück. Das bewirkt eine größere Geschlossenheit: Das eigentliche Geschehen wird eingeschlossen, das Vorher und Nachher bildet den Rahmen. In der „Müllersbraut" ist die Handlung: Die Erlösung der Kinder eingeschlossen durch das Geschehen, das sich an der Braut selbst vollzieht. — „Opfer" und „Fähre" haben noch eine ausgeprägtere Rahmenhandlung, wie sie ähnlich Anette von Droste in den „Schwestern" gibt. Im „Opfer" wird eine Gerichtsszene geschildert, bei der die eigentliche Handlung eine Erzählung ist; doch zuletzt durchbricht — ähnlich wie schon in „Peter Harden" — die Dichterin diese Darstellungsart und gleitet in die unmittelbare Gegenwart über, sodaß auch hier die Trennung: Vergangenheit—Gegenwart wirksam bleibt. Nur in der „Fähre" ist die Einkleidung, die Rahmenhandlung, durchgeführt; das Erlebnis der Krügersfrau beginnt und schließt die Handlung.

5. Monolog—Dialog—Erzählung.

Es ist für die Lebendigkeit und den Aufbau einer Ballade von Wichtigkeit, welche dieser drei Stilarten der Rede bevorzugt wird. Aber nur um ein Überwiegen der einen Stilart über die andere kann es sich handeln. Gemäß ihrer Art verwendet ja die Ballade auch die drei Stilarten der Poesie: Lyrik, Epik, Dramatik wie sie will. So sind auch fast alle Balladendichter

frei in der Verwendung von Monolog, Dialog und Erzählung.

Es wird nicht wundernehmen, daß in den frühen Balladen der Agnes Miegel Monologe sehr häufig sind. So bestehen: Moses, Marie, Madeleine, Bothwell, Tanzlied der Margarete von Valois, Abisag von Sunem, Kinder der Kleopatra, Elfkönig und Peter Harden nur aus einem Monolog. Später ist er nur vereinzelt herrschend in „La Furieuse", „Die schöne Dore" und „Nachtspuk". Niemals führt sich die Dichterin etwa selbst in die Ballade ein, wie es in der Romantik vorkommt (Fr. von Schlegel in „Frankenberg bei Aachen": In des Maien linden Tagen hört ich die alte Sage ..., L. Tieck in der „Lilie": Sei du, mein Gesang ...).

Dem Monolog nahe stehen die Balladen, die nur aus einer Anrede in der zweiten Person bestehen: Magdalena, Die Abtrünnigen und Die Staufen. Auch sie also gehören zu der Erzählungsart der frühen Ballade.

Die späteren Balladen, und unter ihnen die Märchenballaden, haben im wesentlichen Monolog und Erzählung, wobei jedoch der Monolog oft überwiegt, so in: Kynstudt, König Manfred, Griseldis, Schöne Agnete, Die Frauen von Nidden, Die Braut, Heinrich von Plauen, Die Müllersbraut.

Von den frühen Balladen an geht auch die Verwendung von Dialog und Erzählung. Die schottische und englische heroische Ballade gebraucht in ihren markantesten Beispielen nur den Dialog (Edward, Lord Randal u.a.) Dieser reine Dialog in seiner ausgesprochenen Form fehlt bei Agnes Miegel. In den meisten Balladen wechselt Dialog mit Erzählung. Darin gleicht Agnes Miegel der Droste, obwohl dieser der Monolog fast ganz fehlt, mit Ausnahme von „Bajazet". Nirgends aber ist der Dialog der Miegelschen Balladen von jener Härte, wie ihn Strachwitz hat, der damit dem dramatischen Dialog gleichkommt, von dem Julius Bab[10] verlangt, daß er Willensimpulse auslösen müsse. Zwiegespräch könnte man den mehr lyrischen Dialog in den Balladen der Agnes Miegel nennen, so z.B. im „Abschied". Straffer ist er in der „Domina", erzählend in der „Mär vom Ritter Manuel", leidenschaftlich in der „Lady Gwen", naivvolkstümlich in der „Müllersbraut", klagend in der „Fähre". Das wiederholt sich je nach dem Stoff, dem Tempo der Rede und der Stimmung, aus der die Ballade geschaffen wurde. In der „Fähre" beruht auf dem dialogischen Gespräch, das von fremder Stimme begonnen und von fremder beantwortet wurde, ein guter Teil der Wirkung der Ballade. In der „Müllersbraut" und „Fähre" entspricht die Dialogführung derjenigen des Volksliedes.

Neben der Vertiefung der innerlichen Handlung, dem Psychologischen, hat die Ballade des 19. Jahrhunderts noch ein zweites Charakteristikum: Die Schlußpointe. In ihr liegt erst die Lösung des psychologischen Geschehens, das bis dahin dunkel bleibt; sie mußte daher notwendig mit der Wendung zum Psychologischen mit entstehen.

In Drostes[11] „Der Tod des Erzbischofs Engelbert von Köln" etwa gibt erst die letzte Zeile die Erklärung der ganzen Ballade. Zur Schlußpointe umgestaltet ist gewöhnlich der Ausgang des Geschehens, so etwa in Goethes „Fischer", Hebbels „Odaliske", Münchhausens „Räuberbräutigam".

Bei Agnes Miegel ist das eigentliche psychologische Geschehen in den frühen Balladen, wie ausgeführt, gering. Daher fehlt die Schlußpointe. In Agnes Bernauerin, Madeleine Bothwell, Aphrodite, Peter Harden deutet sie sich an; in den „Nibelungen" ist sie in jenes schon oft erwähnte grandiose Bild gefaßt. Erst in der „Schönen Agnete" tritt sie voll hervor; doch als ein geheimnisvolles Geschehen. Und das bleibt sie auch in der „Mär vom Ritter Manuel", wo jener „Schnörkel" den Ausgang der Handlung im Ungewissen läßt. In den „Frauen von Nidden", der „Domina" und „Lady Gwen" ist die Schlußpointe zugleich der Abschluß der Handlung: „Und die Düne kam und deckte sie zu" (Die Frauen von Nidden) — „Sprachs, und neigte ihr Haupt zur Seite" (Die Domina).

Das Gleiche gilt für die Balladen: Die Rose, Müllersbraut, Die Gräfin von Gleichen, Siebenschön, Nachtspuk. Hier wie auch in der „Fähre" wird das Geschehen abgeschlossen mit den letzten Worten der Ballade.

Die Schlußpointe fehlt also keiner der größeren Balladen, besonders den späten nicht und ist zugleich ein Zeichen für die schon mehrfach beobachtete stärkere Durchbildung und Stilisierung der Balladen in der späteren Zeit.

Einem romantischen Zug entspricht der vom Volkslied in die Ballade herübergenommene Refrain. Er ist ein musikalisches Element. Gerade diejenigen Dichter, die vom Volkslied beeinflußt sind: Goethe, Brentano, Arnim, Freiligrath, Hebbel, G. Keller, Möricke, Kopisch u.a. verwenden ihn, während er bei den Dichtern der heroischen Ballade eine Ausnahme bildet. Agnes Miegel verwendet ihn nur an zwei Stellen. Das „So freudevoll, so freudevoll" in der „Braut" hat einen künstlerischen Grund: es hebt erst recht den Abstand von dem leidvollen Geschehen hervor. — In „La Furieuse" ist das „Ca ira" die immer wiederholte Bestätigung des Haßgedankens.

Zusammenfassung. In der Art der Ballade vollzieht sich bei Agnes Miegel eine Wandlung: die frühen Balladen bevorzugen die heroisch-stolzen Gestalten der Geschichte; diese Balladen entbehren der breit ausgeführten Handlung und stehen somit der historischen Stimmungsballade am nächsten. Später wandelt sich die heroische Ballade zur naturhaft-mystischen. Auch in dieser steht die Handlung noch zurück. Erst in den späten Balladen zeigt sich Ausführung der Handlung, Ausweitung der Charakterschilderung zur Charakterentwicklung, der historischen und mystischen Situationsstimmung zur Natur- und Landschaftsstimmung und weiterhin zur Schilderung geographisch bestimmter Landschaften; die Ferne der historischen Stoffe und ihre Unbestimmtheit ist gewandelt zur konkreten Wirklichkeitsschilderung unmittelbarer heimatgeschichtlicher Gegenwart.

Im Aufbau ist die Zweiteilung der Balladen zurückzuführen auf die im Erlebnisgehalt dargelegte Gegenüberstellung zweier Leben: das freudvoll vergangene — das leidvoll gegenwärtige. In den frühen Balladen überwiegt Stimmung und kurze Darstellung die Handlung, in den späten stärkere Stilisierung durch eine Rahmenhandlung und die Ausführung des Geschehens. Damit geht überein, daß in den frühen Balladen die monologische, in den späten die dialogische und erzählende Darstellung der Handlung überwiegt; doch fehlt dem Dialog die eigentliche dramatische Härte; er ist mehr Zwiesprache. Stärkere Stilisierung in den späten Balladen bezeugt auch die Schlußpointe.

V. Agnes Miegel und die deutsche Balladendichtung.

Es ist bereits die Rede davon gewesen, in welchem literargeschichtlichen Zusammenhang Agnes Miegel gestanden hat; der Kreis um Münchhausen stand unter der Wirkung der heroischen Balladendichtung, insbesondere von Strachwitz und Fontane. Ideal war das heldenhafte, ritterliche Lebensgefühl, wie es von Münchhausen am stärksten dargestellt wurde. Von den Stoffen wurde daher das Sagenhafte und vor allem das Geschichtliche bevorzugt. In der Form ist die Ballade seit Uhland mit den altdeutschen Vers- und Strophenformen verknüpft. Münchhausen fügte eine in der Verszahl freie Strophe hinzu.

Auch Agnes Miegel hat unter dem Einfluß dieser heroischen Balladendichtung gestanden. Dafür ist das erste Bändchen „Gedichte" Zeuge. Aber sie geht von Anfang an bereits eigene Wege; sie allein steht wie keins der Mitglieder des Münchhausenschen Kreises dem zweiten von Benzmann nachgewiesenen Grundtyp der Ballade nahe: der mystischen Naturballade. Und darum wird im Folgenden der Zusammenhang gerade mit den Dichtern dieser Balladenart hervorzuheben sein. „Denn wir haben nur noch die romantische Form der königlichen Dichtung, die klassische ist tot."[1]

Subjektiv können beide Arten der Ballade gestaltet sein. Hier geben sich Strachwitz oder Heine wenig nach. Auch läßt sich in vielen Balladen der eine Grundtyp von dem anderen nicht scharf trennen, ohne der Ballade selbst Gewalt anzutun. Aber beide Arten haben doch ihre eigenen Dichter. Zu den Dichtern der mystischen Naturballade ist vor allem aber Goethe zu rechnen.

1. Und unter seinen Balladen sind wiederum der „Fischer" und der „Erlkönig" typisch geworden für die mystische Naturballade, wenn auch „Der Zauberlehrling", „Der getreue Eckhart" und „Der Totentanz" auf altes Volksgut zurückgehen; dem Volksgut, das immer erfüllt ist von Zauber, Spuk und den

Kräften des Dunkels. Herder, der erste Sammler der Volkslieder und sein Namengeber — sein Entdecker war Montaigne[2] — wurde Goethes Anreger. Im „Fischer" wollte Goethe „das Gefühl des Wassers" wiedergeben, also die Naturkräfte symbolisieren; der Fischer verfällt ihnen, der Nixe, wie Agnes Miegels Braut dem Fluß mit Leib und Seele verfallen ist. — Die Polarität: Sinnenlust—Entsagung, Goethes eigentliches Lebensproblem, ist auch in Agnes Miegels Balladen, wie früher nachgewiesen, Erlebnisgehalt. „Die Braut von Korinth", in der Goethe dieses Problem darstellt,[3] wählt den Sinnengenuß, die 1813 entstandenen Balladen jedoch erweisen die Herrschaft der gefestigten Kunsterfahrung, die immer Ausdruck des gefestigten Menschen ist. Zwar steht Agnes Miegel eine ideelische Ausdeutung fern, wie sie Goethe zum Schluß des „Schatzgräbers" ausspricht, aber die Erlösungssehnsucht der Schönen Agnete und der Schönen Mete, der Entsagungswille der Müllersbraut und der Gräfin von Gleichen bedeuten dasselbe von ihrem Lebensgefühl her.

Man hat Goethes Balladen ebenfalls Stimmungsballaden genannt, vor allem den „Erlkönig" und den „Fischer"; die gleiche Typisierung, die Vermeidung des Kolorits eines Ortes, einer Landschaft oder eines Namens hat auch Uhland in einigen Balladen, z.B. „Der blinde König". Er vereinfachte die Handlung seiner Vorlage und vermenschlichte sie. Uhland ist ja aber noch tief abhängig von der romantischen Balladen- und Volksdichtung. In dieser gerade wird der Stimmung ihr unendliches Recht eingeräumt. Es würde eine eigene Arbeit erfordern, Agnes Miegels Balladen in ihrem Erlebnisgehalt, Stoffen und Formen gegen die romantische Ballade abzugrenzen. Deshalb kann hier nur angedeutet werden: wie bei den romantischen Dichtern fehlt bei Agnes Miegel weder das Volkstümlich-Mystische der Stoffe noch das Unbewußte und Gemütvolle, noch die stimmunghafte Form, die Sehnsucht und das Ichbetonte. Ohne Zweifel steht Agnes Miegel der Romantik nahe. Dennoch fehlen ihr bestimmte von der historischen Romantik nicht zu trennende Wesenszüge: die schwelgerische Unendlichkeitsstimmung, die Sehnsucht schlechthin, das Bizarre, zu dem das Phantastische ausartet, das Visionäre und Zerfließende, das Spielerisch-Chaotische der Empfindung, wie es etwa in der Ballade „Der Liebesritter" Achim von Arnims zu Tage tritt; ferner das Sprunghafte,[4] das die Romantik dem Volkslied nachahmte. Agnes Miegel schreitet stets von einem Bilde zum anderen fort, so Stetigkeit und Einheit der Handlung, des Bildes und der Form wahrend. Ihr fehlt also die

„Offenheit", die unendliche Wiederholung eines Motivs, das die Romantik durch den Refrain angedeutet hatte. — Daß der unendliche tragische Zwiespalt (Ritter Manuel) überwunden wird durch die freie sittliche Tat der Entsagung, ist schon ausgeführt worden; gerade hier wird ja das Problem am deutlichsten; Entsagung war Goethes, des reifen Menschen, Lebensgesetz. Mochte auch bei Agnes Miegel der Rausch des Lebens eine solche Ballade wie „König Manfred" erzeugen, dieser Haltung steht die entsagende Gräfin von Gleichen gegenüber, die das Leben meistert. Hier entsteigt das Tragische aus dem Widerspruch von Mensch und Schicksal wie in Schillers Dramen, nicht aus der Zerrissenheit des Menschen selbst wie in Kleists „Penthesilea".

Unter den späten Romantikern sind wohl drei für Agnes Miegel von Bedeutung gewesen: Annette von Droste, Mörike und Heine.

Bei Annette von Droste ist es in erster Linie ihr lebendiges Heimatbewußtsein, was in ihren Balladen Ausdruck erhält. Die Nachzeichnung landschaftlicher Eigenart, befruchtet durch das einsame Leben auf den Landsitzen ihrer Familie, die Flucht in den Traum und die Erinnerung sind beiden Dichterinnen, Agnes Miegel und Annette, gemeinsam. Solche Natur- und Lokalgemälde finden sich auch in den größeren epischen Gedichten der Droste, z.B. in der „Schlacht im Loener Bruch",[5] vor allem aber in den bedeutendsten Balladen: Vendetta,[6] Gebirgslandschaft im „Geierpfiff",[7] Seesturm in der „Vergeltung".[8]

Daß die Landschaftszeichnung zugleich Zustandsschilderung ist, ist einleuchtend. Von hier aus ist nur ein Schritt zu der Szenenschilderung in den „Schwestern".[9] Die düstere einsame Heimatlandschaft gab Annettens Neigung zum Spukhaften reichliche Nahrung. Die Verwandtschaft Agnes Miegels mit Annette in der Landschaftsschilderung beruht auf dem gleichen Streben, die Landschaft mit in die Handlung einzubeziehen; es ist eine andere Landschaft, die beide schildern, und sie löst andere Stimmung aus, aber in diesem Miteinbeziehen der Landschaft in die Handlung sind sie einander gleich. Die Verbundenheit mit elementaren Mächten, die scharfe Beobachtung und die Neigung zum Grausigen finden sich bei beiden Dichterinnen, ebenso könnte man sie in der Sprachgestaltung,[10] der Kürze des Satzbaues miteinander vergleichen:

Droste, Schwestern II, 45 ff.:

Sie rudert, sie windet sich — Stoß auf Stoß . . .

Agnes Miegel, Bl. 31:

Er schellt, er wartet — alles bleibt still . . .

Zum Grausigen, Dämonischen, zur Urkraft der Natur hat auch Mörike eine geheimnisvolle Beziehung, doch sind seine Balladen lyrischer als die der Droste und Agnes Miegels. Mörike fehlt gerade oft der balladische Ton, der doch bei Agnes Miegel sich immer auch in den frühen Balladen findet. Dagegen fehlt Agnes Miegel der heitere feine Scherz, der Mörikes Legende „Erzengel Michaels Feder“[11] charakterisiert. So steht Mörike dem singbaren Volkslied näher als Agnes Miegel. „Suschens Vogel“,[12] „Die schlimme Gret“ und „Der Königssohn“[13] sind Beispiele dafür. In der Wahl der Stoffe berühren sich Mörike und Agnes Miegel mannigfach. So liegt z.B. den Schiffer- und Nixenmärchen[14] Mörikes das Motiv des Wassermanns zu Grunde. — Der Brautzug in „Peregrina“[15] erinnert an Agnes Miegels „Braut“, der „Schatten“[16] an „Lady Gwen“. Hier wie dort ist die Wiedererscheinung des Toten, hier wie dort findet sich die zweimalige Schilderung des Schattens an der Wand:

„Schatten“, Str. 5, 14:

Und zögernd hebt sie auf die Hand.
Da sieht er bei der Lampe Schein
Des Weibes Schatten an der Wand.

„Lady Gwen“, Str. I, 3 und II, 12:

Sie nahm den Leuchter in die Hand
Und an den Schrank trat sie heran,
Der Schatten bebte an der Wand,
Und in dem Schatten stand ein Mann.

Von Heinrich Heine kann man wohl kaum bei Agnes Miegel eine tiefere Anregung nachweisen. Seine Abhängigkeit vom Volkslied in Stoff, Form und Wortschatz, auf die zuerst Weddigen[17] eingegangen ist, ist größer als bei Agnes Miegel. In der „Waldeinsamkeit“[18] lebt zwar das ganze romantische Heer der Nixen, Elfen, Wichtelmänner und Alraunen, aber es ist eben eine Phantasie-Beziehung zu diesen Symbolen der Naturkräfte, verbrämt mit romantisch-ironischer Laune:

Wie haben mich lieblich die Elfen umflattert!
Ein lustiges Völkchen! Das plaudert und schnattert!
Ein bißchen stechend ist der Blick,
Verheißend ein süßes, doch tödliches Glück.

Und eine Ballade wie Heines „Maria Antoinette“ verglichen mit Agnes Miegels gleichnamiger Ballade zeigt den ganzen Abstand, der sie von Heine trennt. — Er war es übrigens, der als erster Nazarenertum und Heidentum gegenüberstellte (Tannhäuser,[19] Verschiedene,[20] Schrift über Börne), was in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Dichtung und der bildenden Kunst weitergeführt wurde, (Böcklin, Klinger, O. E. Hartleben) und bei Agnes Miegel in „Aphrodite“ einen Nachklang findet.

Dagegen besteht engere Verwandtschaft zwischen Agnes Miegel und L e n a u. Seine Naturliebe und Naturbeseelung geben seinen Balladen eine subjektive Note. „Die Heideschenke“[21] ist eine Mischung von stimmungsvoller Beschreibung und lyrischer Aussprache. Eigentliche Balladen, gar heroische, hat er nie geschrieben; man muß deshalb seine „Waldlieder“[22] heranziehen, um Verwandtschaft in der Gefühlshaltung mit Agnes Miegel festzustellen. Die Polarität des Lebensgefühls: Lebensliebe — Entsagung führte bei Lenau zu lebenzerstörender schwermütiger Stimmung, nicht zu charaktervoller Entsagung wie bei Goethe. Wie bei Agnes Miegel durchzieht auch Lenaus lyrische Balladen (Heideschenke, Die Werbung,[23] Die drei Zigeuner[24]) die Schilderung heimatlicher Landschaft: der ungarischen Pußta.

An Lenau lassen sich zwei Dichter anschließen, die ebenfalls dem Lebensgefühl der Dichterin nahestehen: Storm und Keller, obwohl Storm kein ausgesprochener Balladendichter ist.

S t o r m s Heimatliebe erwachte erst zu vollem Bewußtsein, als er der Heimat und der Familie fern war; von seiner Heimatliebe sprechen, heißt aber auch von seiner Liebe zur Familie sprechen. Bei ihm ist es das Problem der Ehe, was sie erhält und zerstört, bei Agnes Miegel das Problem der entsagenden Liebe, was im Mittelpunkt ihres Schaffens steht. — Doch wie bei Lenau ist auch bei Storm dieser Erlebnisgehalt nicht ungebrochen da. Die Unsicherheit allen Besitzes bereitete in ihm den Willen zur Entsagung vor, der durch den Tod seiner Frau noch verstärkt wurde. Seitdem lebte er der Erinnerung. Und wie sehr Erinnerung und müde elegische Wehmutstimmung durch die Natur der Heide unterstützt werden, hat Bianchi[25] hervorgehoben. Aber während bei Storm die gegenwärtige Wirklichkeit immer mehr zu Gunsten der Erinnerung zurücktrat,[26] fand Agnes Miegel durch ihr Heimaterlebnis aus der Erinnerung zur Wirklichkeit zurück.

Storms wenige balladenähnlichen lyrischen Gedichte (z.B. „Geschwisterblut“[27]) sind ohne den Einfluß der Romantik nicht zu denken. Von dieser stammt wohl auch seine Neigung zu

symbolischen Handlungen und Gegenständen, wie sie sich auch bei Agnes Miegel findet. Eine wortlose Handlung, die auf einen Vorgang im Innern schließen läßt (vgl. die Geste des Königs in der „Mär vom Ritter Manuel") findet sich bei Storm in der Novelle[28] „Von Jenseits des Meeres": einem von innerer Hilfslosigkeit gequälten Mädchen entgleitet eine Porzellanschale, ohne daß durch ein Wort der Erregung Ausdruck gegeben wird. Symbolischen Gehalt haben auch die Wandgemälde in „Waldwinkel" und die Wasserlilie in „Immensee".

Von Storm wie von Agnes Miegel könnten die Worte Bianchis[29] gelten, die er von Kellers Heimatliebe sagt: „Wenn irgendwo das Leben eines Menschen und Künstlers durch den umhegenden Schutz der Heimat... nichts verlor, sondern nur gewann an überstrahlendem Glanze, an Weite und menschlicher Tiefe, so geschah das hier." Auch haben Kellers Balladen, die weder des subjektiven lyrischen Tones entbehren, noch den Einfluß des Volksliedes und der Romantik verbergen, jenen heiteren humorvollen Ton (etwa in „Jung gewohnt, alt getan"[30]), der sein ganzes Werk durchzieht. Wenn auch dieser Ton Gottfried Kellers bei Agnes Miegel fehlt, so darf man doch sagen, daß ihnen die Bejahung des gesunden Lebens gemeinsam ist, die aus der Verwurzelung mit der Heimaterde einen großen Teil ihrer Nahrung zieht.

Der humorvolle, lebensfrohe Ton — jedoch leichter und inhaltsloser — fehlt auch bei Geibel nicht; Geibel liebt Balladen in der Ich-Erzählung („Der Zigeunerbube im Norden",[31] „Der Hidalgo",[32] „Der Page",[33] „Spielmanns Lied",[34] „Der Sklav"[35] u.a.). Er kennt sowohl die heroische Ballade („Der Tod des Tiberius"[36]) wie die mystische Naturballade („Am Waldsee",[37] „Die weiße Schlange"[38]), doch wird gerade an den letzteren klar, daß Geibels Beziehungen zur Natur und ihren Kräften mehr romantisch-konventionell denn ursprünglich war. Ob sein „Bothwell"[39] oder „Volkers Nachtgesang"[40] auf Agnes Miegels „Lady Gwen" und „Die Nibelungen" von Einfluß gewesen ist, bleibt fraglich.

2. Ausgesprochene Neigung zur heroischen Ballade dagegen haben die beiden Tunneldichter Strachwitz und Fontane.

Strachwitz, dieser leidenschaftliche junge Wildling mit seinem schillernden Pathos, seiner Schwungkraft, „der Dichter des Rittes und der Kampfeslust",[41] hat ja Münchhausen aufs nachdrücklichste beeinflußt. Die subjektive, individuelle Gestaltung der heroischen Ballade nimmt von ihm ihren Ausgang. Anklänge im Einzelnen in den frühen Balladen der Agnes Miegel

weisen auf den unbewußten Einfluß Strachwitz' hin, so z.B. heißt es im „Herz von Douglas“:

Allah, il Allah! scholl es rechts,
Il Allah! scholl es links. —

„König Manfred“:

Hie Stauf! so scholls in Sterbequal,
Hie Stauf! in Todesnot.

Das „Elfenroß“[42] erinnert an Agnes Miegels „Elfkönig“, aber wie verschieden ist der Ausgang! „Gute Jagd“[43] und „Rolands Schwanenlied“[44] zeigen Strachwitz' Abhängigkeit vom Volkslied und der englisch-schottischen Ballade. Bei Strachwitz und Fontane fand Agnes Miegel auch die viel verwendete Chevy-Chase-Strophe mit abwechselnd vier und drei Hebungen, Auftakt und freier Senkungszahl der Silben; man vergleiche auch die Ähnlichkeit des Erzählertones in dieser Strophenart:

„Rolands Schwanenlied“:

König Karl, der hielt ein Mahl mit Schall
Im Schlosse zu Paris . . .

„König Manfred“:

König Manfred ritt zur Falkenjagd
Durch Tranis graues Tor . . .

Ähnlich ist auch die vom Volkslied beeinflußte Sprachgestaltung der Reimpaarstrophen:

„Gute Jagd“:

Fahr' hin, fahr' hin nun Falk und Jagd,
Und Gott zum Gruße, vielschöne Magd!
— — — — — — — — — —
Und sprächest du nur ein Wort oder zwei,
Meinen Hund und Falken noch gäb ich bei.

„Müllersbraut“:

Tue ab, tue ab deine Myrtenkron'. —
Am Feldstein modert dein junger Sohn.
— — — — — — — — — —
Und würde ich leben, landaus, landein,
Kein besserer Knecht als ich sollte sein.

Auch im Lebensgefühl ließe sich zwischen Agnes Miegel und Strachwitz eine Parallele ziehen: beide stehen mit ihrer

Gefühlswelt der Wirklichkeit gegenüber, sodaß aus deren Spannung Leid entsteht.

Von Strachwitz' Nachfolger im Tunnel über der Spree Fontane, ist Agnes Miegel wohl mehr im Stofflichen als im Lebensgefühl beeinflußt. Dazu ist der schlichte Wirklichkeitsdichter, wie ihn Harry Mayne[45] nennt, zu unproblematisch. Daß Fontanes Gedicht „Meine Gräber"[46] einmal großen Eindruck auf Agnes Miegel gemacht hat, wie sie selbst erzählt,[47] ist der Situation und der damaligen Gefühlserregtheit zuzuschreiben, die aus der Erinnerung an den Verlust lieber Angehöriger kam. — Fontane setzt die subjektive Ballade Strachwitz' fort, mit dem er auf das Engste in Stoff und Stil verbunden ist. Bei Fontane finden sich historische Stimmungsbilder („Cromwells letzte Nacht"[48]), die keine eigentliche Handlung besitzen, ferner Charakterbilder historischer Personen, z.B. der preußischen Generale, und vom romantischem Volkslied abhängige Balladen („Von der schönen Rosamunde"[49] u.a.). Er aber ist der eigentliche Dichter der heroischen Ballade, die der englischen Volksballade folgt. — In der Form hat Fontane sehr die Schlußpointe bevorzugt. Das hängt zusammen mit der impressionistischen Diktion, die sich in seinen späten Balladen immer mehr durchsetzte, z.B. in „Die Brück am Tay".[50] Es ist merkwürdig, wie auch Fontane in seinen späten Balladen die gleiche Neigung zu stärkerer Stilisierung durch eine Rahmenhandlung und im sprachlichen Ausdruck zeigt.

3. Heimatliche Landschaftsschilderung und impressionistischer Stil verbanden sich bei Fontane, stärker noch bei Liliencron, unauflöslich. Von diesem hat Agnes Miegel selbst gesagt, daß er eine zeitlang der Götze gewesen sei, vor dem sie geräuchert habe,[47] nachdem ihr einmal in frühen Jahren seine „Adjutantenritte" in die Hände gefallen waren. Es ist bemerkenswert, daß Münchhausen dagegen Liliencron als Balladendichter bekriegte: „Liliencron als Balladendichter ist ein kleines Licht."[51]

Die Bejahung des ungebrochenen Naturdaseins bei Liliencron, sein leidenschaftliches Temperament, seine Liebe zu dem ewig-bewegten Leben, seine „Irdischkeit", seine „unbändige Freude am Weibe, an der Sonne, am Leben", wie er selbst sagt, mögen die junge Dichterin in ihrem glücklichen Temperament bestärkt haben. Und doch erlebte diese unbändige Lebenslust Liliencrons so schwere Enttäuschungen, daß auch er jene entgegengesetzte Lebenserfahrung: die Entsagung für sich erfuhr.[52] Schon sein Schwanken zwischen dem reflektierenden Schopenhauer und dem Bejaher der antiken Naturfreude Nietzsche kenn-

zeichnet am besten den Gegensatz in seiner Lebenshaltung. Liliencron hat diesen Gegensatz selbst etwas banal ausgesprochen:

Ausleben Mensch! Ausleben ungemessen,
Doch sollst du nie den Lebensernst vergessen.

Wie Storm eignet Liliencron weiterhin eine tiefe Liebe zu Land und Leuten, zu Moor und Heide, Meer und Watt, zu seiner Heimat. Seine stetig erregte Innerlichkeit nahm diese Eindrücke gierig in sich auf, um sie in bildhafter impressionistischer Art zu gestalten; wie sehr diese Art zu knappem, sprunghaftem Satzbau neigt, kann sowohl bei C. F. Meyer („Die Füße im Feuer") wie bei Liliencron beobachtet werden. In seinen Balladen finden sich Enjambement neben kurzen hingeworfenen Sätzen, z.B. in der „Schlacht von Bornhöved"[53]:

Marien-Magdalenen-Tag,
Mittsommersonnenschein,
Gelärm auf Schild und Eisendach,
Die Lanzen rasseln drein.
— — — — — — — —
Sein Helmbusch wie die Möve schwebt
Auf Wassern, stoßbereit.

Bei Liliencron, dem „Neuschöpfer der Ballade wie des Liedes", wie ihn Benzmann[54] nennt, finden sich demnach einfache Stimmungsballaden neben leidvoll-heroischen Balladen („Pidder Lüng"). Eigentliche Tragik fehlt ihm, es „bleibt alles an der Oberfläche des sinnlichen Eindrucks. Nirgends ein Untertauchen in die dunklen Gründe des Seelenlebens."[55] Dafür neigt Liliencron mehr als Agnes Miegel nach der Seite des Humors, ein Erbe, das er auf seine Vorfahren zurückführt.[56]

Heimatliebe, subjektive Erfassung des Stoffes, Leidenschaft der Empfindung und das Verständnis für die geschichtliche Vergangenheit sind es gewesen, die Agnes Miegel bei Liliencron anziehen mußten. Aber Agnes Miegel ist innerlicher, tiefer; ihr fehlt die saloppe Art des hingeworfenen Wortes. Sie schöpft tiefer aus den unbewußten Kräften des Volkstumes, der Natur, der Seele.

Liliencron (gest. 1909) hat die Anfänge der Erneuerung der Balladendichtung durch den Kreis um Münchhausen noch erlebt. Trotz seiner Gegnerschaft verbindet diesen mit Liliencron die Liebe zu Ritt und Kampf, das Starke und Lebensfrohe, mag auch das Edle, Aristokratische bei Münchhausen stärker sein;

ihm ist sein Adel mehr als bloße gesellschaftliche Stellung. Auch ist er zurückhaltender als jener; in den Balladen tritt das Ich nur hie und da hervor, es ist „fast immer versteckt unter dichtschließendem Balladenvisier."[57]

Doch ist damit nicht gesagt, daß nun bei Münchhausen gar keine Ich-Entwicklung zu spüren wäre. Dagegen spricht schon sein eigenes Bekenntnis, das er seinem Balladenbuch vorangestellt hat[58]:

> Tausend Nächte saß ich gottverlassen
> Und erlebte immer wieder Mich,
> Bis mein Hoffen, Fürchten, Lieben, Hassen
> In gespensterhafte Helden wich . . .

Und Carl Enders[59] hat nachgewiesen, daß bei Münchhausen ein langsamer Entwicklungsgang von außen nach innen sich verfolgen läßt und dieser Prozeß auch in seinen Balladen Ausdruck findet. Damit geht überein, daß in früher Zeit Fontane und Strachwitz, in späterer Zeit aber C. F. Meyer Münchhausens Anreger gewesen sind. In diese frühe Zeit fallen daher die subjektiven Adelsballaden (Der Marschall,[60] Der letzte des Geschlechts[61] u.a.), in die spätere Zeit Szenenballaden wie die „Mauerballade",[62] die Münchhausen selbst impressionistisch nennt,[63] die psychologischen Balladen wie „Simson"[64] und „Die Glocke von Hadamar"[65] und endlich die Weltanschauungsballaden wie „Die drei Hemden"[66]. Mit der späteren Verinnerlichung geht zusammen eine Neigung zum Unheimlichen und Volkstümlichen (Die tote Mutter,[67] Die Ballade vom Brennesselbusch[68]). Anfangs schätzte Münchhausen das Volkstümliche wenig; es stilisieren zu wollen, hieß ihm „Nationalkostüme auf einem Hofmaskenballe"[69] zeigen! Agnes Miegels Balladen mögen hier eine Sinnesänderung bewirkt haben. Mit der zunehmenden Verinnerlichung geht bei Münchhausen aber auch ein Gefühl des Isoliertseins von der Außenwelt überein. Der Cyklus historischer Stimmungsbilder „Der alte Stamm"[70] (1911) und „Die Einsamen"[71] (1916) bezeichnen die Richtung. Mit den Weltanschauungsballaden wollte Münchhausen „Die Entsündigung der Leidenschaft"[72] darstellen; „La Furieuse" und „Die Mauerballade" (1904) sind wohl zu gleicher Zeit entstanden; „La Furieuse" sieht die Revolution demokratisch, „Die Mauerballade „aristokratisch.[73]

Daß bei beiden, Münchhausen und Agnes Miegel, eine Entwicklung zur Handlungsballade vor sich geht, darauf ist schon hingewiesen worden. Auch in den engeren Stilmitteln[74] zeigt

sich Verwandtschaft zwischen ihnen. Beide neigen zur Aufnahme von Umgangssprache („Der Todspieler": Son Bengel schläft ja immer), Dialektworten, was bei Münchhausen sich bis zur Verwendung von Jagdfachausdrücken steigert, und Vorliebe für klingende Personen- und Ortsnamen[75] (Hadamar, Montabaur, Walmarod). Übereinstimmung zeigt sich auch in der Verwendung von häufigen Stabreimen, kurzen Sätzen, die bei Münchhausen noch stärker an Liliencron und C. F. Meyer erinnern als bei Agnes Miegel.

Es ist wohl anzunehmen, daß hier der theoretische Münchhausen in Vielem der Führende gewesen ist. Und hier ist auch ein wichtiger Unterschied zwischen Agnes Miegel und Münchhausen, der wohl auch diesem das Bekenntnis in den Mund gelegt hat: „Ich bin nicht wert, die Riemen ihrer Schuhe zu lösen, sie ist unbedingt und zweifellos der größte lebende Balladendichter."[76] Agnes Miegel nämlich schafft unendlich tiefer aus dem Unbewußten als Münchhausen. — Damit hängt zusammen, daß Münchhausen anfangs keine Stellung zum Volkstümlichen gewinnen konnte. Gerade dieses aber hängt stärker mit dem Unbewußten der Unmittelbarkeit seelischen Empfindens, der Natur- und Volkverbundenheit, dem Traumhaften und Mystischen zusammen.[77] Und nur aus dieser Quelle sind die großen Balladen der Agnes Miegel geschöpft. Wohl kennt Münchhausen auch leidenschaftliche Liebe zur heimatlichen Scholle, aber es ist das Bewußtsein, ihr Herr zu sein, nicht ihr Kind; in „Eigen Land" sagt er:

> Es blinkt ein Pflug im Thüringerland,
> Den führt eine feste fröhliche Hand
> Durch meine, meine Erde.

Man vergleiche dagegen, was im Erlebnisgehalt über Agnes Miegels Heimatverbundenheit gesagt ist.[78]

Und noch ein Weiteres bewirkte diese verschiedene Haltung: Agnes Miegel verwurzelte durch die Heimat wieder mit dem Volk; Münchhausen dagegen zog sich, und das künden seine späten Balladen, in sich selbst zurück. Münchhausen blieb ein typischer Dichter der heroischen Ballade; Agnes Miegel, wurzelnd im Volkstum, ward „die genialste, die größte von allen lebenden Balladendichterinnen und Balladendichtern"[76] nur durch ihre aus dem Volksgut geschöpfte mystisch-naturhafte Ballade.

Näher der heroischen als der naturhaften Ballade steht auch Lulu von Strauß und Torney; anfangs leidenschaftlich,

später zum „stilleren tapferen Menschentum“[79] gewandelt, neigt auch sie zur Gestaltung von Menschen, erfüllt von Lebensfreude und Lebenslust (Judith von Kemnade,[80] Eva von Trott[81] u.a.). Ein Bekenntnis zu ihrer westfälischen Heimat hat sie in dem Gedichtzyklus „Muttererde“[82] abgelegt, kommt aber auch in vielen Balladen stark hervor, z.B. in „Okko ten Broke“.[83] Damit verbunden ist wie bei Agnes Miegel die Freude an märchenhaft-gespenstischen („Jungfer von Haarlem“[84]) und grausigen Stoffen (Seefahrer,[85] Tulipan[86]), aber Lulu von Strauß ist bewußter, in der Gestaltung epischer, wovon schon ihre Ballade „Tulipan“ Zeugnis ablegt.

Auch der als Dichter weniger bekannt gewordene Levin Ludwig Schücking, der Mitherausgeber der Göttinger Musenalmanache, zeigt im Lebensgefühl die gleiche Art, die den Münchhausenschen Kreis trägt: Freude an elementarer Lebensäußerung („Jürgen von der Leyen“[87]), Gespenstisches („Diego Mendoaz“,[88], „Werner Busch“[89] u.a.) und Freude an der Schilderung einer besonderen Begebenheit und der Buntheit des Lebens („Münsterscher Karneval“[90]), aber auch das spätere Abrücken davon zu ernsthafter Lebensgestaltung („Frauen“[91]).

Es wäre falsch, wollte man Agnes Miegel auf eine der drei Richtungen, die um die Jahrhundertwende das Lebensgefühl der Zeit, besonders der Dichtung, zum Ausdruck brachten: Eindruckskunst, Naturalismus und Neuromantik festlegen. Gewiß sind auch ihre Balladen nicht frei davon. Aber der Einfluß dieser Strömungen auf sie ist doch von untergeordneter Stellung. Dazu ist Agnes Miegel auch zu unliterarisch. Naturalistisch ist die gesunde Gefühlsart, anaturalistisch die subjektive Darstellung, neuromantisch die „Wendung zur Phantasie, zur Traumwelt und zum Märchen“.[92] Von der Eindruckskunst stammt der Bildreichtum, die Freude am Farbigen („erdbeerroter Festtagsgürtel“), an klingenden Namen und die ganze Art der Stimmungsballade.

Von den Dichtern der Neuromantik hat jedoch bisher nur einer versucht, „mit seiner Poesie ins Herz des Volkes zu dringen“,[93] Hofmannsthal mit seinem „Spiel vom Sterben des reichen Mannes“. Aber das Spiel, so tief es auch ist, blieb eine literarische Angelegenheit. — Stefan George, diese edelste Blüte des einsamen Menschen, wie Lukacz[94] ihn nennt, steht der Dichtung, die vor allem aus den Urkräften des Volkstums ihre Nahrung zieht, fern. Was aber Agnes Miegel trotzdem mit ihm verbindet, das ist das Ausgehen auf Stimmung. „Wir wollen keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen, keine Betrachtung, sondern Darstellung; keine

Unterhaltung, sondern Eindruck" (Blätter für die Kunst). Also das Lyrische, wie R. M. Meyer[95] darlegt, hat in der Dichtung um die Jahrhundertwende die Oberhand. — In der Haltung zur Natur zeigt sich bei Agnes Miegel ein Unterschied. Bei Stefan George wird die seelische Stimmung von den Vorgängen in der Natur ausgelöst, die Neuesten von Rilke bis Däubler geben sich selbst auf, um sich in der Natur wiederzufinden, um sich mit ihr verbrüdern zu können.[96] Für Agnes Miegel ist die Heimat die große Mutter, sie ihr Kind:

Mütterchen, Großmütterchen, du gute,
Meine schöne, meine ewig junge,
Mit der ährengoldnen Zöpfekrone,
Mit der kunstreich siebenfach geflochtnen!

Der Weg der Dichtung ins Volk wird immer am ehesten von der Heimatdichtung her möglich sein. Und gerade von den ostpreußischen Dichtern: Carl Bulcke, A. K. T. Tielo, Sudermann und Holz fehlt keinem eine starke Neigung zur Heimatdichtung.

Agnes Miegel, erfüllt von den naturhaften Kräften, schrieb aus dem Volk für das Volk. Als sie einstens tief aus Masuren eine Weihnachtsgabe erhielt, fühlte sie, daß die Heimat ein wenig „damit vergalt, was ich ihr gegeben — meine Liebe, meine Verehrung und das ganze Werk meines Lebens."[97]

Agnes Miegel ist kein eigentlich literarisches Gewächs. Anfangs abhängig von der heroischen Ballade Fontanes und Strachwitz', beeinflußt durch die Erneuerung der Balladendichtung durch Münchhausen, findet sie ihrem Wesen folgend bald eigene Wege zur mystisch-naturhaften Ballade: die Neigung zu dieser Balladenart und zum Volkslied, ihre frühe Verbindung mit dem Sagen- und Märchengut ihrer Heimat machen sie zum Erneuerer der mystisch-naturhaften Ballade. Das Gefühlsbetonte, das Subjektive und Lyrische in der Ballade und vor allem die Liebe zur Heimaterde lassen sie zu den genannten Dichtern Zugang finden, in deren Leben auch die Erfahrung der Spannung zwischen Sinnenlust und Entsagung in der Mitte des Lebens steht.

Die Neigung zur Ballade offenbart ihren deutschen Charakter, denn in der Ballade findet ja die Gefühlswelt des germanischen Menschen ihren Ausdruck.[98] Deutlich ist auch die Objektivierung[99] des eigenen Erlebnisses in die Gestalten der Geschichte und des Mythos. Deutsch ist die Tendenz, durch diese Gestalten Eigenes auszudrücken, damit „sich der innere Mensch durch sie entwickeln kann", dem deutschen Wesen eigen ist die romantische Haltung und ihre Überwindung durch die Entsagung.[100]

Literatur.

I. Werke.

Gd. = Gedichte. Stuttgart und Berlin 1901 bei Cotta (benutzt wurde die Aufl. von 1923).

Bl. = Balladen und Lieder. Jena 1907 bei Eugen Diederichs (benutzt wurde die Aufl. von 1925).

Gs. = Gedichte und Spiele. Jena 1921. Diederichs (benutzt wurde die Aufl. von 1923).

Geschichten aus Altpreußen. Jena 1926. Diederichs.

Die schöne Malone. Erzählung. Leipzig o. J. (1926) mit einem Nachwort von Dr. Karl Plenzat.

Kind und Heimat. (Episches Gedicht.) Ostwart Jahrbuch, herausgegeben von Viktor Kubczak. Breslau 1926.

Gesammelte Gedichte. Jena 1927. Diederichs (nur wenige Gd. neu).

Spiele. Jena 1927. Diederichs („Der Gaukler" und „Ein Zwiegespräch" in „Gedichte und Spiele" 1921, „Fasching" zuerst in Westermanns Monatshefte, Bd. 134, 1, 1923). Die „Spiele" sind 1908—1911 geschrieben.

Die Freude am lyrischen Gedicht. (Aufsatz.) Eckart 2, S. 219—21 (1908/09). Über sich selbst schrieb Agnes Miegel im „Deutschen Mädchenbuch", ein Jahrbuch der Unterhaltung, Belehrung und Beschäftigung, Bd. 27 (1924), Stuttgart bei Thienemann; und im Schullesebuch „Nordostmark", Breslau, Hirt 1925 (herausgegeben von Wilhelm Sahm). Auszüge aus diesen Selbstdarstellungen in „Heimat". Lieder und Balladen von Agnes Miegel. Ausgewählt und eingeleitet von Dr. Karl Plenzat, Leipzig, Eichblatt-Verlag (1927).

Zwei neue Erzählungen und Gedichte finden sich in „Ostdeutschen Monatsheften". IX, 12 (1929).

II. Zeitschriftenartikel (Auswahl).

A. Scholz, Agnes Miegel, Sozialist. Monatsh. 10^1, S. 448—53 (1904).

W. Heymann, im Ostpreußenheft des „Osten", Breslau 1908, 34, Nr. 4—5 („Ostpreußische Dichter der Zeit").

H. Spiero, Deutsche Geister. Studien und Essays zur Literatur der Gegenwart. Leipzig 1910, S. 215—224: Agnes Miegel.

H. Spiero, Grenzboten, 69^3 (1910), S. 439—445.

H. Spiero, Geschichte der Frauendichtung (Nat. u. Geisteswelt, Bd. 390), vgl. „Jahresberichte" 1915, 527.

H. W. Seidel, Agnes Miegel, Eckart 8^4, S. 223—27 (1914).

B. v. Münchhausen, Agnes Miegel, Lit. Echo 24, 1153—62 (1922), später in die „Meisterballaden" aufgenommen.

A. L. Mayer-Pfannholz, Ag. Miegel u. ihre Ballade, Hochland, 20 I, 200 (1922).
P. v. Winterfeld, Deutsche Dichter des lat. Mittelalters in deutschen Versen. München 1917, S. 463 ff.
C. Busse, Neues vom Büchertisch, Velh. u. Kl. Monatshefte 22^2 (1908—09), S. 463 (u.a. Agnes Miegel).
E. Lissauer, Agnes Miegel, Die Propylaen, 17. Jahrgang, 273 (1920).
I. Heß-Wyneken, Drei Königsberger Dichter, Ostdt. Monatshefte I, 215 (1923).
F. Philips, C. Bulke und Agnes Miegel, Magazin für Lit. d. In- u. Ausl. 71, 353—355 (1901).
Anna Tumarkins, Dichtung und Weltanschauung, Logos, Bd. 8, 195 ff (1919).
J. Zimmermann, Die Bücherwelt XXIV, 3 (Köln).
E. Lissauer, Die Gesammelten Gedichte der Agnes Miegel, Die Literatur. 29, 449—452 (1927).

III. Anmerkungen.

1. Der Erlebnisgehalt.

1. Hermann Güttler, Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert, Königsberg i. Pr. 1925, S. 160 Tafel und S. 161 Anm.
2. Nach Thienemanns Mädchenbuch und Nordostmark a. a. O.
3. Aus Briefen an den Verfasser.
4. Dies und das Folgende aus „Nordostmark", s. unter „Werke".
5. B. v. Münchhausen, Fröhliche Woche mit Freunden. Stuttgart und Berlin 1921, S. 17—18. — Derselbe, Meisterballaden. Ein Führer zur Freude. Berlin und Leipzig 1924 S. 105, vgl. auch Levin L. Schücking, B. v. M. zum 50. Geburtstag. Die Bergstadt XII (1924), S. 481—490, und W. Brecht, M. v. Strachwitz. Schles. Monatsh. 1927, 4. Jahrg., Heft 5.
6. Ph. Witkop, Das Wesen der Lyrik. Diss. Leipzig 1907, S. 5 ff. und A. Biese, Zur Erfassung u. Deutung lyrischer Gedichte. Neuwied 1913, S. 7, vgl. auch E. Ermatinger, Weltanschauung und Dichtung. Ilbergs Neue Jahrb. 1913, I. Abt., 31. Bd., S. 194 ff.
7. Rich. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts. 7. Aufl. Berlin 1923 II, 535.
8. H. Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Stuttgart 1923, S. 2 (und S. 65 f.).
9. G. Falke, Die Stadt mit den goldenen Türmen. Die Geschichte meines Lebens. Berlin 1912, S. 368 ff.
10. A. Thomése, Romantik und Neuromantik mit besonderer Berücksichtigung Hugo von Hofmannsthals. Haag 1923, S. 141 ff.
11. Die deutsche Ballade. Eine Auslese. Leipzig 1913, Einleitung S. 30 f.
12. Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin. Berlin 1913, 4. Aufl., S. 197.
13. a. a. O. S. 198 ff.
14. Goethe. Berlin 1922, S. 27 f.
15. Anton L. Mayer-Pfannholz, Agnes Miegel und ihre Ballade. Hochland 20. Jahrg. I, 200—204.
16. Siehe unter „Werke".
17. Fritz Klatt, Die schöpferische Pause. Jena 1923, S. 9 und 15 ff.
18. Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Berlin 1921, S. 50 ff. und 207 ff.

19. Etwa G. Simmel, Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. Lpzg. 19. Ders., Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel. München und Leipzig 1918. — Für die Lit. Wiss. reiche Literatur bei O. Walzel, Gestalt und Gehalt im Kunstwerk des Dichters. Handbuch der Lit. Wiss. 3. Berlin 1923. — F. Strich, Klassik und Romantik. Oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich (München 1923) beruht auf diesem Polaritätsproblem.
20. Ermatinger, Das dicht. Kunstwerk a. a. O. S. 11 ff.
21. W. Mahrholz, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft. Berlin 1923. S. 147 ff.
22. Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten. Mainz 1925.
23. Guardini S. 42 f.
24. Im „Ackermann von Böhmen" packend gestaltet.
25. Liebe und Tod stehen auch bei Kleist nebeneinander. Vgl. R. Unger, Das Todesproblem bei H. v. Kleist. Deutsche Forschungen. Frankfurt a. M. 1922, Heft 9, S. 122.
26. Die Freude am lyrischen Gedicht. Eckart. Jahrg. 1907—08, Nr. 4.
27. A. Messer, Psychologie. Berlin und Stuttgart 1914, S. 361 ff.
28. Meisterballaden a. a. O. S. 170.
29. Bei Th. Lipps, Leitfaden der Psychologie, Leipzig 1909, S. 350, finden sich Ansätze, das Lustvolle—Unlustvolle als Gegensätze aufzufassen.
30. a. a. O. Anm. 25.
31. Meisterballaden S. 107.
32. „Abschied" u. „Zein Alasman" sind in „Spiele" bei Diederichs erschienen.
33. Siehe unter „Werke".

2. Die Stoffe.

1. Weiß, Weltgeschichte VIII, 246, 439.
2. Weiß, VIII, 26, 134, und Moritz Brosch, Geschichte von England. Gotha 1890, VI, 386 ff.
3. Sämtliche Werke hrsg. von L. Schröder. Leipzig 1906, V, 97—108.
4. P. G. Gaulot, Un ami de la reine Marie Antoinette. Paris 1892.
5. „Lieder und Balladen". Berlin 1909, S. 53 ff.
6. W. Schüler, Geschichte Chinas. Berlin 1912, S. 185 ff.
7. A. Prehn, Agnes Bernauer in der deutschen Dichtung. Gym. Progr. Nordhausen 1907. Eine kurze Lebensgeschichte auch bei Jul. Sahr, Das deutsche Volkslied. Berlin und Leipzig 1924 (Göschen), S. 32 f.
8. Otto Böckel, Handb. des deutschen Volksliedes. Marburg 1908, S. 70 ff. und Erk-Böhme, Deutscher Liederhort. Leipzig 1893, Nr. 4.
9. C. Reineck, Die Sage von der Doppelehe eines Grafen von Gleichen usw. Sammlung gemeinverständl. wiss. Vorträge, Heft 138, Hamburg 1892.
10. Der Graf von Gleichen. Ein Schauspiel. Berlin, Fleischel 1908.
11. Schirin und Gertraude. Ein Scherzspiel. Leipzig 1913.
12. Werke, hrsg. von M. Koch. Deutsche Nat. Lit. 154 und 155. Berlin und Stuttgart o. J., I, 209 f.
13. Ges. Werke in 8 Bänden. Stuttgart, Cotta 1883, I, 67.
14. „Neue Balladen und Lieder". Berlin 1907, S. 3 („Die Nonne").

15. Das Balladenbuch des Frh. B. v. M. Stuttgart und Berlin 1924, S. 139 f.
16. Erk-Böhme I, 314. In der Limburger Chronik (Aug. v. Wyß 48 z. J. 1359) findet sich schon dieses Motiv als Volkslied aufgezeichnet:

Got gebe ime ein vurdreben jar
der mich machte zu einer nunnen
und mir den swarzen mantel gap
den wissen Rock darunden.
soll ich ein nunn gewerden
sunder minen willen
so wel ich eime knaben jung
sinen komer stillen.

17. Briefliche Mitteilung.
18. Mon. G. H. Script, rer. Mer. II, 145, 5 usw., wonach er 12 Frauen, 22 Söhne und 15 Töchter besessen haben soll.
19. Untersuch. zur Verfassungsgeschichte der böhm. Sagenzeit. Staats- und sozialwiss. Forschung hrsg. v. Schmoller, 20. Bd. Lpzg. 1902, S. 11—20.
20. M. G. SS. XI, 7, in der Conversio Bogoariorum.
21. Lit. über die Zahl „sieben" bei A. K. T. Tielo, M. v. Strachwitz' episch-lyrisches Nordland. Euphorion IX (1902), S. 388, Anm. 5. — Ein Volkslied über die 12 heiligen Zahlen bei Erk-Böhme III, 326 ff.; vgl. auch O. Böckel, Das deutsche Volkslied. Marburg 1908, S. 14.
22. E. Lampe, Beiträge zur Geschichte Heinrichs von Plauen 1411—13. Diss. (Königsberg i. Pr.), Danzig 1889.
23. Königsberg i. Pr. 1830.
24. Hist. Roman, 3 Bde., 10.—11. Aufl., Dresden 1909.
25. Briefliche Mitteilung.
26. Buch der Könige I, 3 f., 15, und II, 17, 21.
27. Neue Gedichte (1907—09) I, S. 10 f. und II, 19 f. (Leipzig 1923).
28. Rosa Warrens, Schottische Volkslieder der Vorzeit. Hambg. 1861, S. 1 ff.
29. Auch hier hat der Hornruf magische Gewalt wie in den altdänischen und schottischen Balladen. Vgl. Uhland, Schrift. zur Geschichte der Dichtg. und Sage. Stuttgart 1866, III, 124, und A. K. T. Tielo, M. v. Strachwitz a. a. O. S. 148.
30. Käte Laserstein, Der Griseldisstoff in der Weltliteratur. Weimar 1926. Munckers Forschg. 53.
31. Griseldis in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Euphorion XIII (1906), S. 1 ff. und 535 ff.
32. Dramatische Werke. Wien 1856, Bd. 1.
33. Briefliche Mitteilung.
34. Das zeigt der Artikel eines Reisenden in der „Berliner Morgenpost" vom 3. Sept. 1926.
35. Kinder- und Hausmärchen ges. durch die Brüder Grimm. Mit Illustration von Johann und Leinweber. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart (1893). S. 1 ff. Dieses Märchen ist auch in Schottland verbreitet. Vgl. Kinder- und Hausmärchen ges. durch die Brüder Grimm. Göttingen 1856, III, 6.
36. S. 27 ff.
37. Balladenbuch S. 39 ff.
38. Aberglauben aus Masuren, mit masurischen Sagen und Märchen. Danzig 1867, S. 126; in der Hauptsache übereinstimmend ist auch die Sage

von der „Schlangenjungfrau im Heidenloch bei Augst" bei L. Bechstein, Deutsches Sagenbuch. Leipzig 1853, S. 24 f.

39. a. a. O. S. 25 ff.
40. Briefliche Mitteilung.
41. Erk-Böhme II, 385.
42. Erk-Böhme I, 186, vgl. auch I. W. Brunier, Das deutsche Volkslied. Leipzig u. Berlin 1914 (Natur- und Geisteswelt), S. 107 und O. Böckel, Das deutsche Volkslied a. a. O. S. 185 ff.
43. Erk-Böhme I, 634.
44. Vgl. den betr. Artikel in Grimms Wörterbuch.
45. Gesamtwerke hrsg. vom J.K.-Verein III, 29; auch eine „Kindesmörderin" hat J. Kerner gedichtet, IV, 179; ebenso einen „Wassermann", III, 82.
46. I, 1—17; Literatur über das Wassermannsmotiv bei K. Wehrhahn, Die Sage. Handbücher zur Volkskunde I, Leipzig 1908, S. 73 f.
47. a. a. O. S. 98 ff.
48. Poems. London 1895, I, 243 ff.
49. Briefliche Mitteilung.
50. Erk-Böhme I, 27 ff.
51. Die Volkssagen Ostpreußens, Litthauens und Westpreußens. Berlin 1865. S. 133—34.
52. a. a. O. S. 290—91.
53. Von Bechstein übernommen aus K. Müllenhof, Sagen, Märchen und Legenden der Herzogtümer Schleswig-Holstein und Lauenburg. Siegen 1845, S. 388 ff.
54. Bechstein S. 145.
55. Reclam-Ausgabe S. 446. Bürgers gleichnamige Ballade (Werke ed. Wurzbach I, 174) hat dasselbe Schlußbild in der vorletzten Strophe. Über die Verbreitung des Stoffes s. Kürsch. Nat. Lit. Bd. 79, Einl. S. 45.
56. Briefliche Mitteilung.
57. R. Warrens a. a. O. S. 28.
58. Warrens S. 53 ff.
59. Warrens S. 37 ff.
60. W. Doenniges, Altschott. u. altengl. Volksballaden. München 1852, S. 240.
61. XXIV, 1402, 1467, u. XXV, 125, vgl. auch Münchhausen, Meisterballaden, S. 116 Anm.
62. David Strauß, Japanische Märchen und Sagen. Leipzig 1885, S. 59 ff.
63. Chinesische Volksmärchen. Übersetzt und eingeleitet von R. Wilhelm. Jena 1914, S. 284.
64. Ebenda S. 94.
65. Ebenda S. 82 ff.
66. Wuttke-Meyer, Der deutsche Volksaberglauben. Berlin 1900, S. 226.
67. Erk-Böhme III, 806 f.
68. Wetzer und Welte, Kirchenlexikon VIII, 738.
69. Lucas VII, 36—50.
70. C. A. Bernoulli, Die Heiligen der Merovinger. Tübingen 1900, S. 201 f.
71. Kurze Inhaltsangabe der verschiedenen Hs. bei Arnold Berger, Die Oswaldlegende in der Dt. Lit. Leipzig. Diss. Halle 1886, S. 37 ff.; vgl. auch Sigmar Schulze, Die Entwicklung der deutschen Oswaldlegende. Diss. Halle 1888 S. 19, 29, 37.

72. K. Justi, Raphaels hl. Caecilia. Zeitschrift für christl. Kunst, hsgb. von A. Schnütgen XVII (1904), S. 129 ff.
73. Ges. Werke VI, 67.
74. Karl Künstle, Ikonographie der Heiligen. Freiburg 1926, S. 149.
75. P. Merker, Stud. z. nhd. Legendendichtung. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens. Leipzig 1906. Probefahrten Bd. 9, S. 132.
76. Bechstein, Deutsches Sagenbuch S. 205.
77. O. Schlicht, Die Kurische Nehrung in Wort und Bild. Königsberg i. Pr. 1924, S. 140.
78. Dainos oder litthauische Volkslieder. Berlin 1843, S. 189.
79. Das dicht. Kunstwerk S. 134 ff.
80. Die künstl. Form des Dichtwerks. Deutsche Abende, 3.Vortr. Bln. 1916.
81. Das Erlebnis und die Dichtung. 1. Aufl., Leipzig 1906, S. 160.
82. X, 10 (Deka.).
83. a. a. O. S. 556.
84. Friedr. Schultze-Maizier, Die Osterinsel. Leipzig 1926.

3. Die Form.

1. Fritz Strich, Klassik und Romantik, S. 176.
2. Die Freude am lyrischen Gedicht a. a. O.
3. Eduard Berend, Der Typus des Humoristen. Die Ernte. Abhandlung zur Lit. Wiss. Festschrift für Franz Muncker. Halle 1926, S. 95—115; ferner Volkelt, System der Ästhetik Bd. 2, 360 ff., über das Überlegenheitsgefühl.
4. O. Walzel, Deutsche Romantik. Leipzig 1918, I, 18.
5. s. S. 6.
6. München 1917.
7. Die deutsche Ballade. Einltg. S. 15.
8. Die Welt als Wille und Vorstellung. Leipzig 1819, S. 364—66.
9. Zum Phänomen des Tragischen. Abhandlungen und Aufsätze, Bd. 1. Leipzig 1915, S. 277—315.
10. Das dichterische Kunstwerk a. a. O. S. 224 ff.
11. Nach Th. Ziehen, Vorlesungen über Ästhetik, Halle 1925, II, 219, ist der Held tragisch, der für eine Idee zu Grunde geht.
12. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig 1922, letzter Aufs.
13. Was Leopold Ziegler, Gestaltenwandel der Götter, Darmstadt 1922, I, 60—107, über die griechische Tragödie ausführt, ist hier insofern wichtig, als der Schuld wieder ein Platz angewiesen wird.
14. Deutsche Klassik und Romantik a. a. O. S. 226.
15. Volkelt, System a. a. O. II, 318.
16. System II, 317 ff.
17. Philosophische Kultur a. a. O. S. 73, 155, 164.
18. Ästhetik des Tragischen a. a. O. S. 212.
19. Der Gegensatz a. a. O. S. 31 ff.
20. Strich, Dt. Kl. und Ro. S. 226 ff.
21. „Peter Harden" und „Domina" scheiden hier besser aus der Betrachtung aus, da sich Agnes Miegel nahe an den gegebenen Stoff hält.

22. „Die Mär vom Ritter Manuel" steht also den frühen Balladen näher, was damit zu erklären ist, daß sich Agnes Miegel lange mit dem Stoffe getragen hat.
23. Münchhausen, Meisterballaden S. 120.
24. C. F. Meyer als Dichter historischer Tragik. Die Ernte a. a. O. S. 207.
25. Der Gegensatz, S. 134 ff.
26. Rudolf B., Aufgaben und Ziele der rhythm. Gymnastik. München 1923.
27. System I, 87, 267 f., 290, 568.
28. Völkerpsychologie II, 407.
29. Neuhochdeutsche Metrik. Straßburg 1902, 2. Aufl., S. 16.
30. Deutsche Verslehre. München 1907, S. 138—39 und 145 ff.
31. Deutsche Metrik nach ihrer geschicht. Entwickl. Marburg 1907, S. 2—3.
32. Vgl. auch Aug. Schmarsow, Zur Lehre vom Rhythmus. Zeitschrift für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, hrsg. v. M. Dessoir, 16. Bd., 1922, S. 109—118.
33. Weimarer Ausgabe 41, I. Abt., S. 223—24.
34. Das Volkslied. Leipzig 1908, S. 75—83.
35. Das deutsche Volkslied a. a. O. S. 15 ff.
36. Volkelt, System I, 151.
37. Fr. Vischer, Das Symbol. Philosophische Aufsätze. Ed. Zeller Festschrift, Leipzig 1887, S. 154.
38. R. Guardini, Liturgische Symbolik in „Vom Geist der Liturgie". Freiburg i. Br. 1922, S. 46 ff.
39. Münchhausen, Meisterballaden, S. 117 f.
40. Bild u. Symbol hängen eng zusammen, darüber Fr. Vischer a. a. O. S. 155.
41. Volkelt, Der Symbol-Begriff in der neueren Ästhetik. Jena 1876, S. 73 ff.
42. „Osten". Lit. Monatsschrift der Breslauer Dichterschule. 34. Jahrgang 1908, Heft 1.
43. Göttinger Musenalmanach für 1901, hrsg. v. B. v. Münchhausen. Gött. 1901.
44. G. H. F. Nesselmann, Litauische Volkslieder. Berlin 1853, Nr. 185.
45. R. M. Meyer, Deutsche Stilistik. München 1906, S. 210.
46. Zur Ästhetik meiner Balladen. Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart. Bd. 11 (1906—07), S. 342.
47. Sie finden sich nicht in den bekannten Wörterbüchern von Grimm, Weigand, Sanders, Heyne, Paul.
48. Gluch = Glut ist ostpreußisch; ebenso gluchen = glühen. Vgl. H. Frischbier, Preuß. Wörterbuch. Berlin 1882.
49. Das Folgende nach Minor, Saran und Kauffmann.
50. a. a. O. S. 18.
51. Und der Chevy-Chase-Strophe, wie sie von Strachwitz und Fontane reichlich verwendet wurde; z.B. Strachw. in „Rolands Schwanenlied".
52. Minor (1. Aufl.), S. 123 ff.
53. a. a. O. S. 126.
54. Zur Ästhetik meiner Balladen, S. 244.
55. (1. Aufl.), S. 382 ff.
56. (1. Aufl.), S. 386 ff.
57. Kauffmann a. a. O. § 79.
58. a. a. O. S. 122 ff.
59. (1. Aufl.), S. 339.

60. Minor (1. Aufl.), S. 352 f.
61. Th. Siebs, Deutsche Bühnenaussprache. Köln 1910.
62. Zur Ästhetik, S. 253.

4. Art und Aufbau der Balladen.

1. Die Deutsche Ballade. Einl. S. 15 ff.
2. a. a. O. S. 99 ff.
3. S. 98.
4. Carl Enders, B. v. M. und die deutsche Ballade. Mitteilungen der lit.-hist. Gesellschaft Bonn, 9. Jahrg. 1914, Heft 7—8, S. 221 f.
5. Zur Ästhetik, S. 245.
6. Ebenso „Über der Weichsel drüben" und „Patrona Borussiae", die in den „Gesammelt. Gedichten" (s. u. Werke) neu hinzugekommen sind.
7. A. Keller und E. v. Seckendorff, Volkslieder aus der Bretagne. Tüb. 1841.
8. Lorenzo Bianchi, Von der Droste bis Liliencron. Lpzg. 1922, 2. Aufl. S. 29.
9. Münchhausen, Zur Ästhetik, S. 334.
10. Wege zum Drama. Berlin 1906, S. 25 f.
11. Vgl. dazu Bianchi a. a. O. S. 24.

5. Agnes Miegel und die deutsche Balladendichtung.

1. Münchhausen, Meisterballaden, S. 35.
2. A. Götze, Begriff und Wesen des Volksliedes. Germ. roman. Monatsschrift IV 1912, S. 74 ff.
3. Dazu Ermatinger, Die deutsche Lyrik. Leipzig und Berlin 1921. I, 204 f.
4. Strich, Kl. u. Ro., S. 176.
5. Gedichte, hrsg. von Ed. Arens. Leipzig o. J., II, 173 ff.
6. II, 33 ff.
7. II, 40 ff.
8. II, 54 ff.
9. II, 45 ff.
10. F. Lucas, Zur Balladentechnik der Annette von Droste-Hülshoff. Diss. Münster 1906, S. 15 ff. weist die Abhängigkeit der Droste von der nordischen und engl.-schottischen Ballade, besonders in der äußeren Form, nach.
11. Werke, hrsg. von A. Leffson (Gold. Kl. Bibl. o. J.), I, 115 ff.
12. I, 102 f.
13. I, 73 ff.
14. Entstanden 1828—1837.
15. I, 29 ff.
16. I, 221 f.
17. Otto W., Geschichte der dt. Volksdichtung. Wiesbaden 1895, S. 17 ff.
18. Werke (Elster) I, 391 ff.
19. I, 245 ff.
20. I, 225 ff.
21. Sämtliche Werke in 2 Teilen, hrsg. v. Ed. Castle, Leipzig (1900), I, 51 ff.
22. I, 262 ff.
23. I, 103 ff.
24. I, 172 ff.

25. a. a. O. S. 147.
26. Ermatinger, Die deutsche Lyrik II, 151.
27. Sämtl. Werke in 6 Bänden. Eingel. v. F. Düsel. Bln.-Lpzg. o. J., I, 13 ff.
28. II, 272.
29. S. 97.
30. Gesammelte Gedichte. Stuttgart und Berlin 1903, II, 144 f.
31. Gesammelte Werke a. a. O. I, 22.
32. I, 19.
33. I, 20.
34. I, 27.
35. I, 115.
36. III, 98.
37. II, 168.
38. II, 173.
39. III, 157.
40. III, 89.
41. H. M. Elster, M. Graf Str. Sämtliche Lieder und Balladen. Mit einem Lebensbilde des Dichters. Berlin 1912, S. 52.
42. S. 42 f.
43. S. 48 ff.
44. S. 36.
45. Th. Fontane, 1819—1919. Leipzig und Berlin 1920, S. 17.
46. Ges. Werke, Berlin, Fontane, o. J. II, 1, S. 44 f.
47. Die Freude am lyrischen Gedicht a. a. O.
48. Ges. Werke II, 1, S. 174 ff.
49. II, 1, S. 112 ff.
50. II, 1, S. 192 ff.
51. Zur Ästhetik, S. 340 ff.
52. Harry Maync, D.v. L. Eine Charakteristik des Dichters und seiner Dichtungen. Berlin 1920. Vgl. auch Ph.Witkop, Die neuere deutsche Lyrik. Leipzig und Berlin 1913, II, 324—354.
53. Ges. Werke, hrsg. v. Richard Dehmel. Berlin 1911, II, 26 ff.
54. Die deutsche Ballade II, 361.
55. Ermatinger, Die deutsche Lyrik, II, 262.
56. „Vor einem Bilde". Werke III, 162 ff.
57. Viktor Klemperer, B. v. M. Westermanns Monatshefte, 54. Jhg., 107. Bd., 2. Teil (1910).
58. Das Balladenbuch a. a. O. S. 7.
59. a. a. O. S. 221 ff.
60. Das Balladenbuch, S. 113 ff.
61. S. 78 ff.
62. S. 339 ff.
63. Zur Ästhetik, S. 249.
64. S. 250 ff.
65. S. 95 ff.
66. S. 137 ff.
67. S. 39 ff.
68. S. 119 ff.
69. Zur Ästhetik, S. 109.

70. S. 84 ff.
71. S. 151 ff.
72. Zur Ästhetik, S. 133.
73. Zur Ästhetik, S. 248. Hier ist übrigens ein Widerspruch in der Zeitbestimmung der „Mauerballade" bei Münchhausen selbst. Im Balladenbuch, S. 351, ist „1904" in Klammern gesetzt, in dem Aufsatz „Zur Ästhetik", S. 248, beklagt sich M., daß diese Ballade nicht habe in den Musenalmanach von 1895 aufgenommen werden können.
74. Vgl. Enders, S. 197—200.
75. Zur Ästhetik, S. 344: „Krebsjauche, Klein — Popo — da läßt man am besten keine Balladen spielen."
76. Meisterballaden, S. 105.
77. O. Böckel, Psychologie der Volksdichtung. Leipzig 1906, S. 2 ff.
78. S. 29 f., 36 ff.
79. Naumann, Die deutsche Dichtung a. a. O. S. 265.
80. „Neue Balladen und Lieder" a. a. O. S. 68 ff.
81. S. 77 ff.
82. S. 105 ff.
83. S. 17 ff.
84. S. 9 ff.
85. S. 32 ff.
86. S. 54 ff.
87. Lieder und Balladen a. a. O. S. 71 ff.
88. S. 77 ff.
89. S. 96 ff.
90. S. 10 ff.
91. S. 51 ff.
92. Naumann, S. 288.
93. Thomése a. a. O. S. 184.
94. Georg von L., Die Seele und die Formen. Essays. 1911, S. 173—194.
95. Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Vom deutschen Standpunkt aus betrachtet. Bis zur Gegenwart fortgeführt von Paul Wiegler. Stuttgart und Berlin 1922, S. 175 ff.
96. H. Naumann, S. 340 ff.
97. „Die Heimat", eingeleitet von K. Plenzat a. a. O. S. 5.
98. Benzmann, Einleitung S. 15.
99. R. Unger, C. F. Meyer. Eine Charakteristik zu seinem Säkulartag, 11. Okt. 1925. Bausteine. Festschrift für M. Koch, hrsg. von Ernst Boehlich u. Hans Heckel. Breslau 1926, S. 101—127. Unger zieht eine Linie derjenigen Dichter, die sich durch diese Objektivierungs-Tendenz auszeichnen: Der späte Goethe, Hebbel, Nietzsche, George, Rilke, Hofmannsthal, Münchhausen, Agnes Miegel.
100. F. Strich, Natur und Geist in der deutschen Dichtung. Die Ernte a. a. O. S. 3—30.

Lebenslauf.

Als zweiter Sohn des Wirtschaftsinspektors Hermann Böer wurde ich am 11. Oktober 1900 in Krummwohlau bei Wohlau geboren. Mein Vater starb 1911. Darauf zog meine Mutter Anna Böer geb. Schur nach Schwedt a. O. Hier besuchte ich das Human. Gymnasium, unterbrochen von einem einjährigen Aufenthalt auf dem kath. Gymnasium in Glogau. 1918 wurde ich eingezogen und diente in Thorn und Landsberg a.W. Nach der Revolution beendigte ich den Schulbesuch und erhielt in Schwedt a. O. das Reifezeugnis.

Von 1920—1922 war ich Angestellter einer großen Versicherungsgesellschaft in Stettin. Vom Herbst 1922 an studierte ich in Breslau und Graz.

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit danke ich Rudolf Unger, die weitere Förderung Karl Drescher. Außerdem war ich Schüler von W. Brecht, H. Heckel, M. Koch, E. Kühnemann, B. Seuffert, Th. Siebs und Zwierzina.

Den größten Dank jedoch schulde ich der Dichterin Agnes Miegel selbst, die die Arbeit durch viele persönliche und sachliche Mitteilungen unterstützt hat.